

**YOU
KILLED
ME
FIRST**

**THE CINEMA OF
TRANSGRESSION**

**KAREN FINLEY, TESSA HUGHES-FREELAND,
RICHARD KERN, LUNG LEG, LYDIA LUNCH,
KEMBRA PFAHLER, CASANDRA STARK,
TOMMY TURNER, DAVID WOJNAROWICZ, NICK ZEDD**

AUTOREN / AUTHORS:

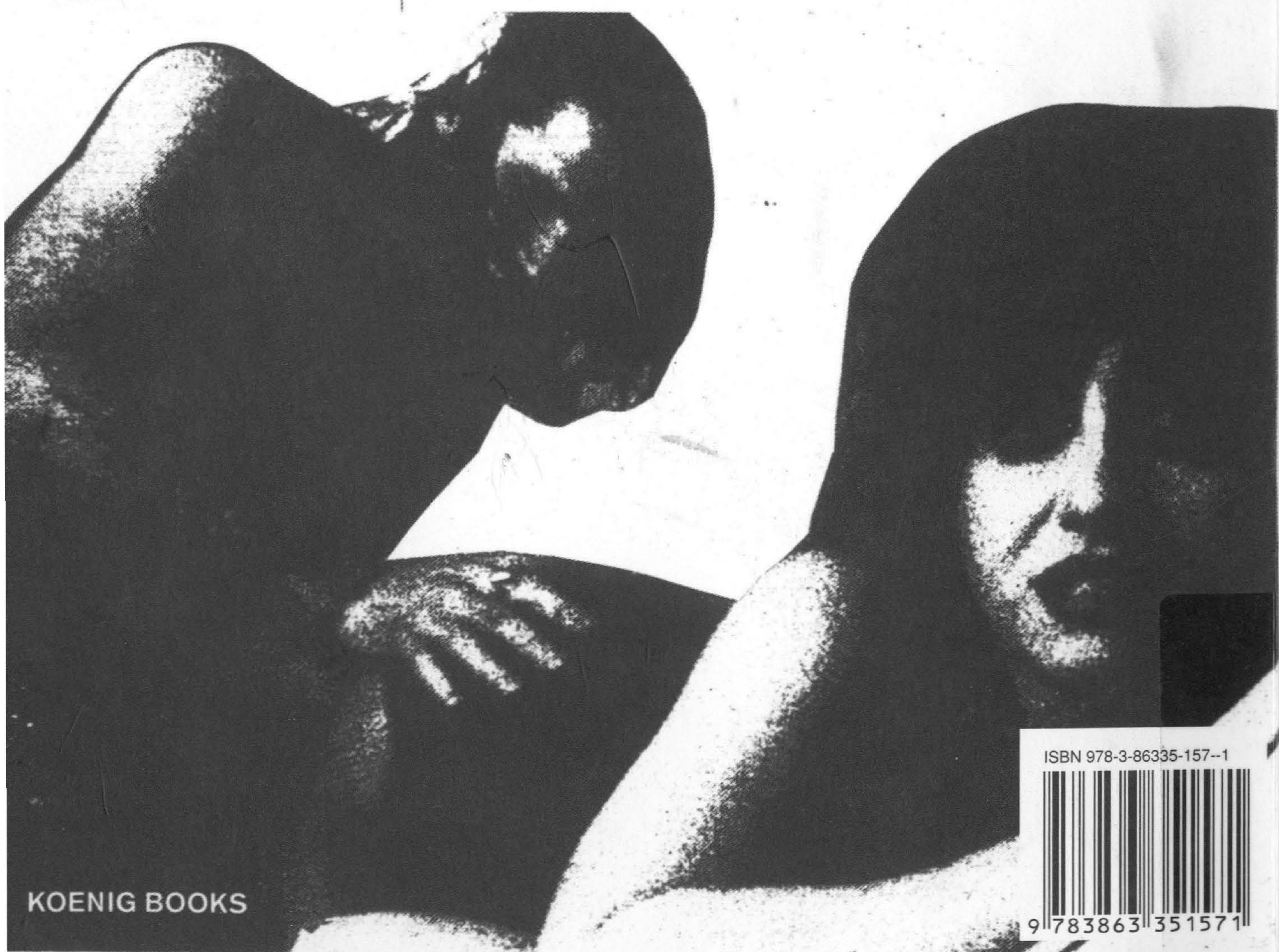
**SYLVÈRE LOTRINGER, CARLO MCCORMICK,
JONAS MEKAS, SUSANNE PFEFFER, JACK SARGEANT,
NICK ZEDD**

COLLAGEN / COLLAGES:

LEONARD NEUMANN LSD

HERAUSGEGEBEN VON / EDITED BY

SUSANNE PFEFFER



KOENIG BOOKS

ISBN 978-3-86335-157-1



9 783863 351571

KAREN FINLEY

TESSA HUGHES-FREELAND

RICHARD KERN

LUNG LEG

LYDIA LUNCH

KEMBRA PFAHLER

CASANDRA STARK

TOMMY TURNER

DAVID WOJNAROWICZ

NICK ZEDD

YOU KILLED ME FIRST

THE CINEMA OF TRANSGRESSION

Mit Texten von | with texts by
SYLVÈRE LOTRINGER, CARLO McCORMICK, JONAS MEKAS,
SUSANNE PFEFFER, JACK SARGEANT, NICK ZEDD

Herausgegeben von | edited by
SUSANNE PFEFFER

Visuelles Konzept & Collagen von | visual concept & collages by
LEONARD NEUMANN LSD

KW INSTITUTE FOR CONTEMPORARY ART, BERLIN

KOENIG BOOKS

Susanne Pfeffer	6
YOU KILLED ME FIRST. THE CINEMA OF TRANSGRESSION	
Nick Zedd	10
THE CINEMA OF TRANSGRESSION MANIFESTO	
Jack Sargeant	18
SPITTING WITH A MOUTH FULL OF BLACK STONES	
Carlo McCormick	34
CINEMA OF TRANSGRESSION: REPRISAL IN REWIND	
THE FILMS	
DEATH VALLEY '69	42
Richard Kern	
POLICE STATE	48
Nick Zedd	
Nymphomania	54
Tessa Hughes-Freeland & Holly Adams	
FINGERED	58
Richard Kern	
RAT TRAP	64
Tommy Turner & Tessa Hughes-Freeland	
X IS Y	68
Richard Kern	
THE MANHATTAN LOVE SUICIDES: STRAY DOGS	74
Richard Kern	
THE MANHATTAN LOVE SUICIDES: WOMAN AT THE WHEEL	78
Richard Kern	
THE MANHATTAN LOVE SUICIDES: THRUST IN ME	82
Richard Kern & Nick Zedd	
THE MANHATTAN LOVE SUICIDES: I HATE YOU NOW	88
Richard Kern	
BABY DOLL	92
Tessa Hughes-Freeland	

- 98 **SUBMIT TO ME NOW**
Richard Kern
- 104 **SIMONLAND**
Tommy Turner
- 110 **HOROSCOPE**
Richard Kern
- 114 **WHERE EVIL DWELLS**
David Wojnarowicz & Tommy Turner
- 120 **YOU KILLED ME FIRST**
Richard Kern
- 124 **THE SEWING CIRCLE**
Richard Kern
- 128 **A FIRE IN MY BELLY EXCERPT**
David Wojnarowicz
- 134 **GO TO HELL**
Nick Zedd, Casandra Stark & David Rutsala
- 138 **FEAR OF DISCLOSURE:**
PSYCHO-SOCIAL IMPLICATIONS OF HIV REVELATION
David Wojnarowicz & Phil Zwickler
- 142 **THE BOGUS MAN**
Nick Zedd
- 148 Sylvère Lotringer
RUSHES FROM DEATH. ON DAVID WOJNAROWICZ
- 162 Jonas Mekas
NOTES ON THE WORK OF NICK ZEDD
- 166 **BIO-FILMOGRAFIEN | BIO-FILMOGRAPHIES**
- 172 **AUSWAHLBIBLIOGRAFIE | SELECTED BIBLIOGRAPHY**
- 174 **IMPRESSUM | IMPRINT**

**YOU
KILLED
ME
FIRST**

The Cinema of
TRANSGRESSION

SUSANNE PFEFFER

Ein Kino der Grenzüberschreitung. Die Filme des Cinema of Transgression formulierten jeder auf ihre ganz eigene Weise aggressive Statements gegenüber der amerikanischen Gesellschaft. Selbst am Existenzminimum lebend, umgeben von Gewalt und Armut, Verrohung und gesellschaftlicher Gleichgültigkeit, bildeten die Filmemacher das Leben in der Lower East Side ungeschönt und in seiner rohen Brutalität ab. Während sich die Reagan-Regierung vornehmlich darauf konzentrierte, dem Verfall traditioneller familiärer Werte entgegenzuwirken, waren die Filme vor allem auch eine radikale Abrechnung - YOU KILLED ME FIRST - mit überkommenen gesellschaftlichen Werten und verlogener Doppelmoral, konventionalisierten Geschlechterrollen, häuslicher Gewalt sowie der Ignoranz gegenüber Armut, Drogenkonsum und HIV. Mit seinem „Cinema of Transgression Manifesto“ gab Nick Zedd 1985 einer losen Gruppe von Filmschaffenden einen Namen. Karen Finley, Tessa Hughes-Freeland, Richard Kern, Lung Leg, Lydia Lunch, Kembra Pfahler, Casandra Stark, Tommy Turner, David Wojnarowicz und Nick Zedd bildeten den Kern dieser Bewegung, die von einem bedingungslosen Willen getrieben war, Filme zu machen und dabei alle ästhetischen und moralischen Grenzen zu überschreiten. Beinahe gänzlich ohne finanzielle Mittel, mit geliehenem oder gestohlenem Equipment, waren alle Filmemacher - trotz künstlerischer Differenzen oder heftiger persönlicher Dispute - auf die gegenseitige Unterstützung angewiesen. So agierten alle Protagonisten der Bewegung in wechselnden Rollen, mal als Regisseur oder Drehbuchautor, dann wieder als Schauspieler, als Location Scout oder als Verantwortliche für Kamera, Licht oder Ton. Musik von Lower East Side Bands wie Sonic Youth, Swans oder Foetus wurde entweder eigens für die Filme komponiert, oder die Filme entstanden anlässlich von Live-Konzerten und als Musikvideos. Filmscreenings, Performances und Konzerte fanden oft an den gleichen Orten nacheinander oder zeitgleich statt. Eine ganze Generation in der Lower East Side schien sich als Künstler zu begreifen: Man schrieb, drehte Filme, machte Performances, spielte oder sang in einer Band. Kunst war Hauptbestandteil des Lebens und das Leben war Hauptbestandteil der Kunst.

Während die Ikonografie des Cinema of Transgression in den 1990er Jahren in Kino und Werbung vom Mainstream unkritisch adaptiert wurde, verloren die Themen leider kaum an Aktualität und Brisanz. Die bewusst auf Schock, Provokation und Konfrontation angelegten Filme des Cinema of Transgression zeugen von einer außergewöhnlichen Radikalität, die bis heute schockiert, verstört und gesellschaftliche Paradigmen reflektieren und hinterfragen lässt. Bis heute jenseits der Gesellschaft und auch der Kunst verortet, blieb die Bewegung bisher weitestgehend ungezeigt. Doch kursierten die Filme an Kunstakademien und Filmhochschulen und beeinflussten maßgeblich nachfolgende Künstlergenerationen. YOU KILLED ME FIRST präsentiert als erste Ausstellung die Bewegung einer größeren

Öffentlichkeit. Wenngleich sich die gesellschaftlichen Probleme verändert haben: Auf sie zu reagieren bleibt, wie das Cinema of Transgression zeigt, unverzichtbar.

„Basically, in one sentence, give us the definition of the 'Cinema of Transgression'." Nick Zedd: „Fuck you.“

YOU KILLED ME FIRST

THE CINEMA OF TRANSGRESSION

SUSANNE PFEFFER

A CINEMA OF TRANSGRESSION. THE FILMS ASSOCIATED WITH THE CINEMA OF TRANSGRESSION EACH IN ITS VERY OWN WAY FORMULATED AGGRESSIVE STATEMENTS ON US SOCIETY. EVEN WHEN LEADING A SUBSISTENCE EXISTENCE, SURROUNDED BY VIOLENCE AND POVERTY, BRUTALIZATION AND INDIFFERENCE, THE FILMMAKERS WERE UTTERLY HONEST IN THE ACCOUNT THEY GAVE OF THE COARSE BRUTALITY OF LIFE ON THE LOWER EAST SIDE. WHILE THE REAGAN ADMINISTRATION MAINLY FOCUSED ON COUNTERING THE DECLINE IN FAMILY VALUES, THE FILMS WERE PRIMARILY A RADICAL RESPONSE - You Killed Me First - TO OUTDATED SOCIAL VALUES AND HYPOCRITICAL DOUBLE STANDARDS, TO CONVENTIONALIZED GENDER ROLES, DOMESTIC VIOLENCE AS WELL AS AN IGNORANT VIEW OF POVERTY, DRUG CONSUMPTION AND HIV/AIDS. WITH HIS "CINEMA OF TRANSGRESSION MANIFESTO" IN 1985, NICK ZEDD FOUND A NAME FOR A LOOSE GROUP OF FILMMAKERS. KAREN FINLEY, TESSA HUGHES-FREELAND, RICHARD KERN, LUNG LEG, LYDIA LUNCH, KEMBRA PFAHLER, CASANDRA STARK, TOMMY TURNER, DAVID WOJNAROWICZ AND NICK ZEDD FORMED THE CORE OF A MOVEMENT DRIVEN BY AN UNCONDITIONAL WISH TO MAKE FILMS AND THEREBY TO TRANSGRESS ALL AESTHETIC AND MORAL BOUNDARIES. ALMOST ENTIRELY WITHOUT FINANCING, USING BORROWED OR STOLEN EQUIPMENT, FOR ALL THEIR ARTISTIC DIFFERENCES OR FIERCE PERSONAL DISPUTES ALL THESE FILMMAKERS WERE DEPENDENT ON MUTUAL ASSISTANCE. THUS, ALL THE PROTAGONISTS OF THE MOVEMENT WERE ACTIVE IN CHANGING ROLES, ONE MOMENT AS DIRECTORS OR SCRIPTWRITERS, THE NEXT AS ACTORS, LOCATION SCOUTS OR WERE HANDLING THE CAMERA, LIGHTING OR SOUND. MUSIC FROM LOWER EAST SIDE BANDS SUCH AS SONIC YOUTH, SWANS OR FOETUS WAS EITHER COMPOSED SPECIALLY FOR THE FILMS, OR THE FILMS AROSE ON THE OCCASION OF LIVE CONCERTS AND AS MUSIC VIDEOS. FILM SCREENINGS, PERFORMANCES AND CONCERTS OFTEN HAPPENED AT ONE AND THE SAME PLACE, EITHER ONE AFTER THE OTHER, OR AT THE SAME TIME. AN ENTIRE GENERATION OF LOWER EAST SIDERS SEEMS TO HAVE SEEN THEMSELVES AS ARTISTS: WRITING, SHOOTING FILMS, PERFORMING, PLAYING OR SINGING IN A BAND. ART WAS THE MAIN ELEMENT IN LIFE AND LIFE WAS THE MAIN ELEMENT OF ART. WHILE THE ICONOGRAPHY OF THE CINEMA OF TRANSGRESSION WAS UNCRITICALLY ADAPTED BY MAINSTREAM CINEMA AND ADVERTISING IN THE 1990S, THE THEMES ALSO SADLY HARDLY BECAME LESS TOPICAL. THE CINEMA OF TRANSGRESSION FILMS CONSCIOUSLY SET OUT TO SHOCK, PROVOKE, AND CONFRONT, ATTEST TO AN EXTRAORDINARILY RADICAL

THRUST THAT TO THIS VERY DAY REMAINS SHOCKING, DISTURBING, WHILE REFLECTING AND CHALLENGING SOCIAL PARADIGMS. LOCATED TO THIS DAY OUTSIDE SOCIETY AND ART, THE MOVEMENT'S OUTPUT HAS LARGELY GONE UNSCREENED, ALTHOUGH THE FILMS CHANGED HANDS AT ART ACADEMIES AND FILM COLLEGES, WHERE THEY STRONGLY INFLUENCED SUBSEQUENT GENERATIONS OF ARTISTS. You Killed Me First IS THE FIRST EXHIBITION TO PRESENT THE MOVEMENT TO THE BROADER GENERAL PUBLIC. EVEN IF THE SOCIAL PROBLEMS HAVE CHANGED, IT IS AS THE CINEMA OF TRANSGRESSION, SHOWS, IMPERATIVE TO RESPOND TO THEM.

"BASICALLY, IN ONE SENTENCE, GIVE US THE DEFINITION OF THE 'CINEMA OF TRANSGRESSION'." NICK ZEDD: "FUCK YOU."

CINEMA

OF

TRANSGRESSION

MANI

FESTO

WIR, DIE DIE GESETZE,
GEBOTE UND PFLICHTEN
DER AVANT GARDE
MISSACHTET HABEN, DAS
HEISST DIE WIR UNS DER
AUFGABE ENTZOGEN
HABEN, ANDERE IN EINEM
BELIEBIGEN UND DER
PRAKTIKABILITÄT
GESCHULDETEN VERFAHREN
ZU LANGWEILEN,
EINZULULLEN UND ZU
VERWIRREN, BEKENNEN
UNS IM SINNE DER
ANKLAGE

SCHULDIG

Wir distanzieren uns entschieden und öffentlich vom etablierten akademischen Snobismus, welcher der Faulheit ein Denkmal errichtet hat, das sich als Strukturalismus einen Namen machte, und kontinuierlich jene Filmmacher ausgegrenzt hat, die die Klarsicht besaßen, diese Farce zu durchschauen.

Wir lehnen den vereinfachenden Umgang mit filmischer Kreativität ab, eine Herangehensweise, die den Undergroundfilm der 1960er Jahre, als sich das Übel in Gestalt von Filmhochschulen ausbreitete, zerstört hat. Mit ihrer Legitimierung jeder geistlosen Manifestation schlampiger Filmmacherei, die von einer Generation fehlgeleiteter **X** Filmstudenten hervorgebracht wurde, haben desolate Medienzentren und altersschwache Filmkritiker die hervorragenden Leistungen aus unseren Reihen völlig ignoriert - nämlich solche unsichtbaren Größen aus der Undergroundbewegung wie Zedd, Kern, Turner, Klemann, DeLanda, Eros and Mare und DirectArt Ltd., einer neuen Generation von Filmmachern, die es gewagt haben, sich aus der Zwangsjacke der Filmtheorie zu befreien und jedes geläufige Wertesystem unmittelbar anzugreifen.

X ,die Fehler hochgradig unwürdiger Nichttalente nacheifernder

**WIR SCHLAGEN VOR, DASS
ALLE FILMHOCH-
SCHULEN IN DIE
LUFT GESPRENGT
UND NIEMALS MEHR
LANGWEILIGE FILME
GEMACHT WERDEN.**

ÜBERDIES SETZEN WIR UNS
DAFÜR EIN, DASS EIN GEWISSER
SINN FÜR HUMOR EIN
WESENTLICHER BESTANDTEIL
DES FILMS SEIN SOLLTE, DEN
DIE TATTRIGEN AKADEMIKER
GERNE AUSSEN VOR GELASSEN
HABEN. AUSSERDEM SIND
WIR DER MEINUNG, DASS
JEDER FILM, DER NICHT
SCHOCKIERT, NICHT
SEHENSWERT IST.

ALLE WERTE
MÜSSEN IN FRAGE
GESTELLT WERDEN!

NICHTS

IST HEILIG

Alles muss hinterfragt und neu bewertet werden, um unseren Geist von der Traditionsgläubigkeit zu befreien. Intellektuelle Entwicklung erfordert, dass Risiken eingegangen werden und Veränderungen unserer politischen, sexuellen und ästhetischen Ausrichtungen stattfinden, unabhängig davon, wem das missfällt. Wir beabsichtigen, dass alle Grenzen überschritten werden, die uns von Geschmack, Moral oder irgendeinem anderen herkömmlichen Wertesystem diktiert werden und den Geist der Menschheit in Fesseln legen. Wir überschreiten und

übertreten Grenzen in Form von Millimetern, Leinwänden und Projektoren und streben nach einem erweiterten Kino.

Wir widersetzen uns dem Gebot und der Maßgabe, das Publikum durch Rituale der Umschreibung zu Tode zu langweilen und plädieren dafür, alle Tabus unserer Zeit zu brechen

UND SO
VIEL WIE MÖGLICH ZU
SÜNDIGEN.

Dabei wird auf eine bislang kaum vorstellbare Weise Blut, Scham, Schmerz und Ekstase zu sehen sein. Niemand soll das Kino unberührt verlassen. Da es kein Leben nach dem Tod gibt, ist die einzige Hölle die Hölle des Betens, das Befolgen von Gesetzen und die Erniedrigung vor der Autorität, der einzige Himmel ist der Himmel der Sünde,

DAHER MÜSSEN WIR
AUFBEGEHREN,
SPASS HABEN,
FICKEN,
NEUE DINGE
LERNEN UND
SO VIELE REGELN
WIE MÖGLICH
BRECHEN.

DIESEN MUTIGEN AKT
BEZEICHNEN WIR ALS

TRANSGRESSION

WIR PLÄDIEREN FÜR
DIE TRANSFORMATION
DURCH
TRANSGRESSION –
FÜR DAS ÜBERFÜHREN,
VERWANDELN UND
UMGESTALTEN, UM EINE
HÖHERE DASEINSEBENE
ZU ERREICHEN, AUF DER
WIR ENDLICH FREI
SIND IN DIESER WELT
VOLLER AHNUNGSLOSER
SKLAVEN.

DAS CINEMA OF TRANSGRESSION MANIFESTO wurde 1985 von

LEO
LSD 2012

NICK ZEDD

unter

dem Pseudonym Orion Jeriko verfasst und erstmals in seinem Fanzine
THE UNDERGROUND FILM BULLETIN veröffentlicht.

THE CINEMA OF TRANSGRESSION MANIFESTO

NICK ZEDD

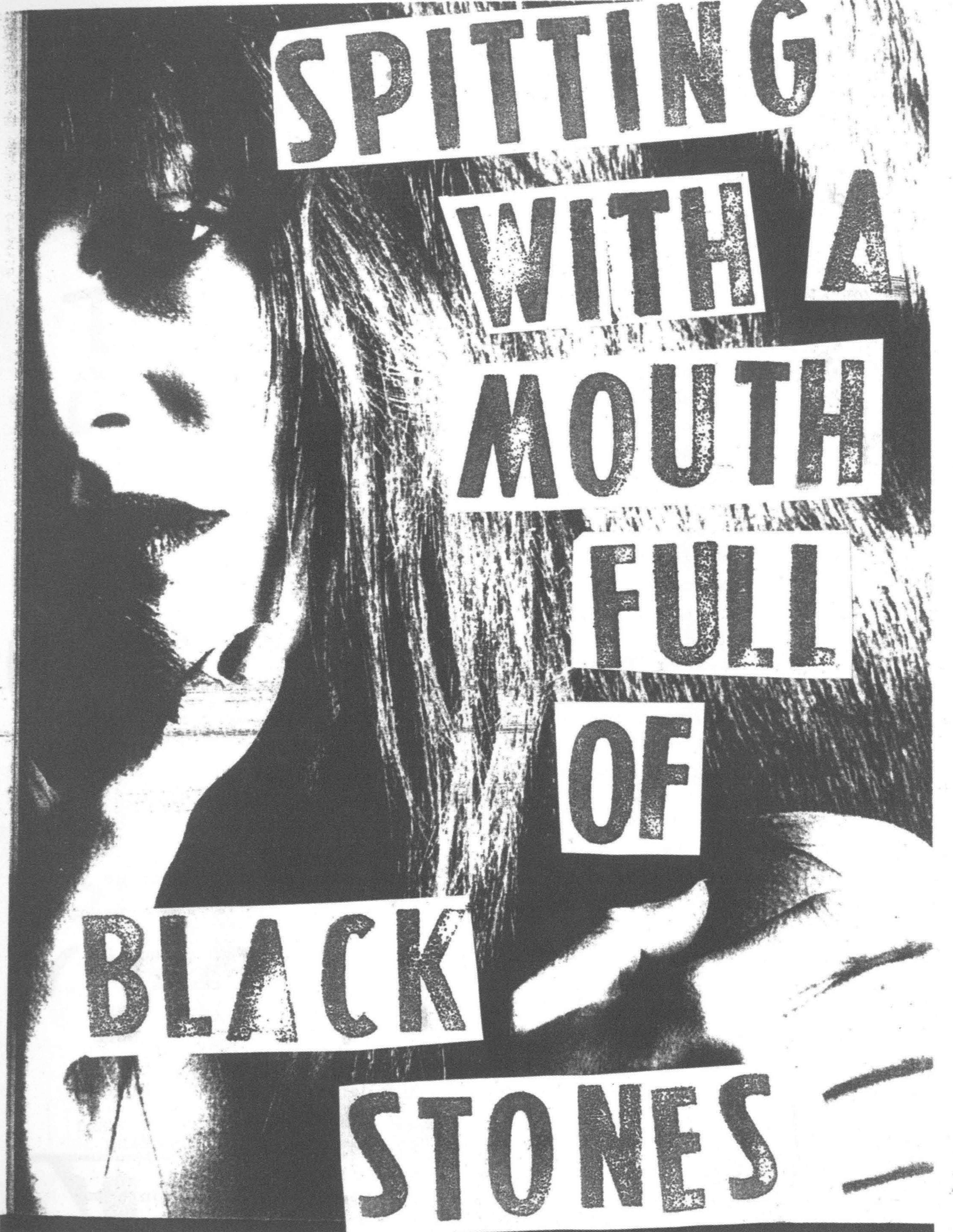
We who have violated the laws, commands and duties of the avant-garde; i.e., to bore, tranquilize and obfuscate through a fluke process dictated by practical convenience stand guilty as charged. We openly renounce and reject the entrenched academic snobbery which erected a monument to laziness known as "structuralism" and proceeded to lock out those filmmakers who possessed the vision to see through this charade.

We refuse to take their easy approach to cinematic creativity; an approach which ruined the underground of the Sixties when the scourge of the film school took over. Legitimizing every mindless manifestation of sloppy movie making undertaken by a generation of misled film students emulating the failures of profoundly undeserving non-talents, the dreary media arts centers and geriatric cinema critics have totally ignored the exhilarating accomplishments of those in our rank - such underground invisibles as Zedd, Kern, Turner, Klemann, DeLanda, Eros & Mare, and DirectArt Ltd., a new generation of filmmakers daring to rip out of the stifling straightjackets of film theory in a direct attack on every value system known to man.

We propose that all film schools be blown up and all boring films never be made again. We propose that a sense of humor is an essential element discarded by the doddering academics and further, that any film which doesn't shock, isn't worth looking at. All values must be challenged. Nothing is sacred. Everything must be questioned and reassessed in order to free our minds from the faith of tradition. Intellectual growth demands that risks be taken and changes occur in political, sexual and aesthetic alignments no matter who disapproves. We propose to go beyond all limits set or prescribed by taste, morality or any other traditional value system shackling the minds of men. We pass beyond and go over boundaries of millimeters, screens and projectors to a state of expanded cinema.

We violate the command and law that we bore audiences to death in rituals of circumlocution and propose to break all the taboos of our age by sinning as much as possible. There will be blood, shame, pain and ecstasy, the likes of which no one has yet imagined. None shall emerge unscathed. Since there is no afterlife, the only hell is the hell of praying, obeying laws, and debasing yourself before authority figures, the only heaven is the heaven of sin, being rebellious, having fun, fucking, learning new things and breaking as many rules as you can. This act of courage is known as transgression. We propose transformation through transgression - to convert, transfigure and transmute into a higher plane of existence in order to approach freedom in a world full of unknowing slaves.

THE CINEMA OF TRANSGRESSION MANIFESTO was written in 1985 by Nick Zedd, under the name Orion Jeriko, and first appeared in his fanzine, THE UNDERGROUND FILM BULLETIN.



SPITTING

WITH A

MOUTH

FULL

OF

BLACK

STONES

DACK SARGEANT

"It felt like this city was the end of the world." Lydia Lunch

1.

Mitte der 1970er Jahre hatte der New Yorker Times Square, der eigentliche Rotlichtbezirk der Stadt, einen Ruf, der nicht mehr zu verderben war. Die dicht gedrängte Bebauung, die Manhattans berühmten Mittelpunkt bildete - eine abenteuerliche Mischung aus Läden, die ausschließlich Erwachsenen vorbehalten waren, Stripclubs und Grindhouse-Kinos(1) -, war von Menschen bevölkert, die den Nervenkitzel suchten und solchen, die ihn verkauften. Die Straßen waren als Schauplätze für Kleinkriminalität und Drogenhandel bekannt. Es war die Blütezeit der Exploitationfilme und des Porno-Chics - eine Ära, in der in Al Goldsteins wöchentlich erscheinendem Sexklatschblatt SCREW Interviews mit Pornostars zu lesen waren, Stripbars und Sexclubs gepriesen, Pornofilme besprochen und Ausschweifungen jeglicher Obszönität genüsslich ausgebreitet wurden, während man in den redaktionellen Beiträgen mit scharfer Munition auf die notorischen Moralapostel schoss, die sich verzweifelt um die „Säuberung“ der Stadt bemühten.

Die Kinos entlang des Times Square und der 42. Straße zeigten alle möglichen Filme, von brutalen Hardcorestreifen mit krassen Sex- und Gewaltszenen bis zu grausigen italienischen Blutspritzschockern, von blutrünstigen Horrorfilmen bis zu Post-Mondo-Schockdokus und jedem nur vorstellbaren Subgenre von Exploitationfilmen - „die Deuce Grindhouses waren Aufführungsorte der wildesten und extremsten Filme der Kinogeschichte...“. (2)

Neben Exploitationfilmen war Hardcorepornografie frei verfügbar, die Muschi-Endlosschleifen der

1960er Jahre hatte man durch jene mit Schwanzlutschn- und Fickszenen ersetzt. Zu den drastischsten Hardcoredarstellungen gehörten die spermatriefenden Produktionen, die als Futter für die Peep-Loopings in den Shows von Peepland oder Exotic Circus liefen. Kurzfilme, in denen so ziemlich die ganze Palette sexueller Exzesse zu sehen war, von explizitem Geschlechtsverkehr bis zu Bondage, SM und Sodomie. In anderen, meist ausverkauften Häusern wie dem World Theatre in der 49. Straße wurden dagegen Pornofilme in narrativem Gewand gezeigt. 1972 war hier DEEP THROAT uraufgeführt worden und hatte die Mode des sogenannten Vorstadt-Porno-Chic ausgelöst. Die Leute liebten es, Sexfilme auf der großen Leinwand zu sehen. Obwohl man die Freiheit genoss, für die insbesondere die Undergroundszene der 1960er Jahre gekämpft hatte, standen die Porno- und Exploitationfilme doch in vielerlei Hinsicht im Gegensatz zu eben diesem Underground. Es handelte sich um Filme, die vor allem für den finanziellen Profit produziert und vermarktet wurden.

Jack Smith, einer der bedeutendsten transgressiven Filmemacher des Undergrounds der 1960er Jahre und Regisseur des einflussreichen Schwulenfilms FLAMING CREATURES (1963) wurde Opfer mehrerer Razzien der Polizei. Sein Film wurde daraufhin in New York verboten. Smith, der befürchtete, instrumentalisiert zu werden und die Kontrolle über seine Filme zu verlieren, inszenierte fortan ausschließlich Live-Film-Performances. Er drehte nie wieder einen vollständigen Film. George und Mike Kuchar, die Hollywood-B-Movies in ihrer eigenen No-Budget-Ästhetik neu bearbeiteten, produzierten zwar weiterhin Filme, verbrachten jedoch immer mehr Zeit

an der Westküste.

In der Zwischenzeit hatte sich Andy Warhol, dessen THE CHELSEA GIRLS (1966) als erster Undergroundfilm zum Mainstream geworden war, weitgehend aus dem Geschäft zurückgezogen. Inzwischen führte Paul Morrissey die Regie bei Filmen, für die der Pop-Art-Künstler seinen Namen als Produzent zur Verfügung stellte. Morrisseys FLESH FOR FRANKENSTEIN (auch bekannt als ANDY WARHOL'S FRANKENSTEIN, 1973) und BLOOD FOR DRACULA (1974) waren zugänglicher als Warhols Undergroundfilme und zählten denn auch eher zu den sogenannten „Midnight Movies“. Midnight Movies wurden mit dem voranschreitenden Jahrzehnt immer populärer, weil sie mit dem Undergroundfilm zwar eine gewisse Ästhetik und den kreativen Nervenkitzel gemein hatten, durch ihre narrative Erzählstruktur aber für das Publikum leichter zu verdauen waren als kurze Undergroundfilme und deshalb von den Kinos eher ins Programm aufgenommen wurden.

Der Underground der 1960er Jahre inspirierte nicht wenige der jüngeren Regisseure, die im Rahmen der Mitternachtsvorstellungen ihre Arbeiten zeigten. So führte in San Francisco der Filmemacher Curt McDowell für den transgressiven Film THUNDERCRACK (1975) Regie. THUNDERCRACK - geschrieben von George Kuchar, der McDowell das erste Mal begegnet war, als er selbst am San Francisco Art Institute lehrte - war ein Horror-Pornofilm über Bisexualität, in dem verschiedene Formen expliziter polysexueller Begegnungen gezeigt wurden. Die Sexexzesse im Film - sowohl Masturbationsszenen von Männern und Frauen bis hin zu pseudosodomitischen Sequenzen - entsprachen dem Zeitgeist, die filmischen Verweise und das

unglaublich komische Camp-Drehbuch erinnerten jedoch eher an Kuchars Filme im vorangegangenen Jahrzehnt. THUNDERCRACK war mit seiner fröhlich überdrehten Melodramatik und dem überspitzten Spukhaushorror greller Camp, Komödie und Porno zugleich. Obwohl die sexuellen Exzesse und die Low-Budget-Qualität damals viele Zuschauer abschreckten, sollte THUNDERCRACK später Kultstatus erlangen.

Der Filmemacher, dem der Schritt vom Undergroundfilm zum Midnight Movie besonders gut gelang, war John Waters. Seine Trilogie PINK FLAMINGOS (1972), FEMALE TROUBLE (1974) und DESPERATE LIVING (1977) brachte die Low-Budget-Camp-Stilistik des Undergrounds, eine dem Punk vorweggenommene Verachtung des Mainstream und die Showmaster-Begabungen der besten Exploitationregisseure zusammen. Walters Filme feierten transgressive Sexualität, Kriminalität und Rebellion und bescherten ihm den Status eines Kultregisseurs. 1970 waren die Anthology Film Archives eröffnet worden. Der Schwerpunkt der Sammlung lag vor allem auf Experimentalfilmen und begründete einen neuen Kanon auf Kosten anderer Filme. Die Filme, die das Programm prägten, waren als „Klassiker“ ausgewählt worden. Da der Hauptsponsor jedoch plötzlich verstarb, endete die Auswahl für die grundlegende Sammlung der im Anthology Film Archive verwahrten Filme etwa 1973 oder 1974. Auch erschien vielen Vertretern der jüngeren Generation die Atmosphäre der Filmvorführungen zu akademisch und steril, zu theorielastig und zu wenig leidenschaftlich. In den geschäftigen Straßen New Yorks braute sich unterdessen etwas ganz anderes zusammen.

2.

1975 befand sich New York City am Rande des Bankrotts, die Bundesregierung der Vereinigten Staaten war jedoch nicht bereit, der Stadt zu helfen. Die DAILY NEWS betitelte die wirtschaftliche Krise des Big Apple mit der schlichten Überschrift „Ford To City: Drop Dead“ (dt. „Ford zur Stadt: Scher dich zum Teufel“). (3) Im Laufe der 1970er Jahre war die Einwohnerzahl des Stadtteils Alphabet City an der Lower East Side um vierzig Prozent zurückgegangen, während leer stehende Grundstücke und verlassene Gebäude die städtische Landschaft wie Krater durchzogen. Eingezwängt zwischen den Geschäftshochhäusern der Wall Street und Midtown, ähnelte das Stadtbild des East Village, vor allem in der Gegend von Loisaida, den ausgebombten Innenstädten mancher europäischer Städte nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges. (4)

Die niedrigen Mieten und die sichtliche Verfügbarkeit der leer stehenden Gebäude, die auf ihre Besetzung zu warten schienen, bildeten den Hintergrund für eine außerordentlich dynamische kulturelle Entwicklung in Downtown. Künstler, Musiker und Filmemacher zog es von nun an zur Lower East Side und zur Bowery. Die geballte Kreativität setzte einen kurzen rebellischen Ausbruch der Punkbewegung in Gang, um im No Wave des Post Punk zu enden. Der Punk verlieh dem Rock 'n' Roll zwar wieder etwas Gefährliches, beruhte jedoch nach wie vor auf erkennbar etablierten Strukturen in der Musik. Die Bewegung des No Wave hingegen (sie dauerte ungefähr von 1977 bis 1979) lehnte alle wiedererkennbaren Klangstrukturen der Rockmusik ab und setzte sich aus unterschiedlichsten Elementen wie Free Jazz, experimenteller

Noise-Musik und dissonantem Funk zusammen. Auch der Undergroundfilm erfuhr vor dem Hintergrund dieser kulturellen Dynamik eine Neubelebung. Es galt, die Grenzen, die ihm durch abgehobene Kunsttheorie und Strukturalismus gesetzt worden waren, zu überschreiten und zur Vielfalt der Ursprünge zurückzukehren - ob nun als Camp-Variationen oder mit narrativen, explosiven und provokativen Inhalten. Filmemacher wie Amos Poe, Vivienne Dick, Eric Mitchell, James Nares, Beth und Scott B. sowie John Lurie begannen, beeinflusst durch die Do-It-Yourself-Ästhetik des Punk und den libertären Charakter des No Wave, Filme zu produzieren, die sich einem vordergründigen Experimentieren widersetzen und zu einem persönlicheren und erzählenden Kino zurückkehrten. Die Filme dieser Regisseure reichten von Lebensabschnittsgeschichten im Stile des Cinéma Vérité bis zu schrägen Komödien, Betrachtungen psychischer Dissoziationen bis zu brutalen Machtdarstellungen. Ihnen gemeinsam war der Sinn für persönliche Geschichten, die in dieser Form sonst nicht erzählt oder dargestellt wurden. Ihre Wirkung hatte auch damit zu tun, dass den Filmen - häufig auf Super 8, mit einem vergleichsweise niedrigen Budget und innerhalb weniger Tage gedreht - eine besondere Unmittelbarkeit und ein anderes Tempo zu eigen war. Die Rollen wurden meistens mit No-Wave-Musikern, Künstlern aus Downtown, Schauspielern oder anderen Filmemachern besetzt und für den Sound sorgten verschiedene Post-Punk-Bands, was das Gefühl von Zusammengehörigkeit noch verstärkte. Die so produzierten Filme wurden vor einem begeisterten Publikum in Nachtclubs und als

Beiprogramm von Konzerten und Performances gezeigt.

1978 gründeten die Filmemacher Eric Mitchell und James Nares das New Cinema am St. Mark's Place 12. Es entstand ein alternativer Vorführungsort für No-Wave-Filmemacher, die von der etablierten Avantgarde ignoriert wurden. Mitchell erklärte: „Wir dachten, es sei gut, einen anderen Ort als das sonst für diese Zwecke genutzte Anthology Film Archive zu haben, an dem wir unsere Arbeiten zeigen können, denn schließlich war man dort ja der Meinung, dass seit '72 oder so keine Independentfilme mehr gemacht wurden.“ (5)

Das Kino mit der kleinen Ladenfassade hatte nichts mit der förmlichen und oftmals sterilen Atmosphäre der etablierten Avantgardekinos zu tun und machte ein Kinoerlebnis möglich, das sich Mitternachtsvorstellungen und seiner Nähe zum Grindhouse-Kino verdankte: „Die Vorstellungen im New Cinema waren toll. Man konnte Bier trinken, irgendwas rauchen, mit der Leinwand reden; es war genau diese Art von Vorführung, die die alte Strukturalistenavantgarde wie die Pest mied.“ (6)

Das New Cinema gab es noch nicht einmal ein Jahr, aber während es geöffnet war, bot es Filmemachern die Möglichkeit, ihre Werke an einem Ort zu zeigen, der nicht von der alten Avantgarde kontrolliert wurde und deshalb neue Perspektiven erschloss.

3.

Vor diesem Hintergrund produzierte Nick Zedd (unter dem Pseudonym Nick Zodiak) seinen Debütfilm THEY EAT SCUM (1979), der zuerst im O-P Screen(7) und in den Clubs Max's Kansas City und Club 57 in

Downtown gezeigt wurde. THEY EAT SCUM, auf Super 8 gedreht, war eine abenteuerliche Mischung aus Familienzerfall, Kannibalismus, lärmendem Punk, sexueller Devianz und monsterhaften Mutationen, gepaart mit der punkigen Attitüde von genüsslichem Zorn und hoch gespielter Aggression. Zedds Debütwerk war von John Waters und dem Underground inspiriert, aber auch von der Punkszene in Downtown, klassischen Überschreitungen jugendlicher Rebellion und Exploitationfilmen. Punk war für Zedd genauso eine Angriffsfläche wie alles andere, und die Angriffe hatten dabei nur sich selbst zum Zweck.

In einer Rezension der amerikanischen Filmkritikerin Amy Taubin wird der Bruch mit dem Kino des No Wave sehr deutlich: „Die Ästhetik, die hier zum Tragen kommt, ist die der Transgression, sowohl was das Erzählerische als auch was die formale Gestaltung des Films betrifft.“ (8) Für Taubin markierte THEY EAT SCUM einen entscheidenden Wendepunkt und einen „Generationskonflikt, den ich bei den Filmen von Vivienne Dick nicht sehe“. (9) Dieser Konflikt zwischen den Filmemachern des Cinema of Transgression und der etablierten Avantgarde spielte offensichtlich eine große Rolle, denn die Ausstrahlung der Filme wurde nicht nur von einigen Kinos abgelehnt, sondern auch die älteren Kritiker wollten von ihnen nichts wissen.

In den frühen 1980er Jahren arbeiteten viele der

No-Wave-Filmemacher mit größeren Budgets oder hatten sich ganz aus dem Filmgeschäft zurückgezogen. Die neue Generation kam mit der gleichen Energie zum Film, war aber wesentlich provokativer in der Haltung. Richard Kern und

Tommy Turner, die zuvor nihilistische Kunst-Fanzines herausgegeben hatten und als Performer aufgetreten waren, lernten Nick Zedd in den frühen 1980ern kennen. Mit anderen Filmemachern und Künstlern wie David Wojnarowicz und Lydia Lunch begründeten sie die neue Szene. Frustriert von der Borniertheit der Kinos und der fehlenden Würdigung durch die Presse gab Nick Zedd ab 1984 das UNDERGROUND FILM BULLETIN heraus. Zu dieser Zeit hatte er bereits die Super-8-Kurzfilme THE BOGUS MAN (1980), THE WILD WORLD OF LYDIA LUNCH (1983) sowie GEEK MAGGOT BINGO (1983) gedreht. Er veröffentlichte darin unter verschiedenen Pseudonymen wie Orion Jeriko, Rufus Jacoby und Ernie Birk. Das fotokopierte und geklammerte „Blättchen“ druckte ausschließlich hymnische Ergüsse auf die Arbeiten der radikalen Filmemacher des neuen Undergrounds und verspottete jene, die nicht als deren Unterstützer auftraten. Damit markierte es einen radikalen Bruch mit eingespielten Regeln der Kritik, indem es die Bedeutung dieser jungen aufstrebenden Regisseure in den Vordergrund stellte. Die Porträts auf dem Cover der Publikation wurden von Zedd liebevoll illustriert (gelegentlich sogar von Hand koloriert), im Inneren fanden sich Artikel über Richard Kern, Tommy Turner, Casandra Stark und Manuel DeLanda, die Regisseure des Post Punk, ebenso wie über die sogenannten „Para Punks“ Beth und Scott B. und eine Handvoll Filmemacher der alten Generation, die man noch für interessant genug befand: Jack Smith, George und Mike Kuchar oder die Wiener Aktionisten. Die Filmemacher waren aber nicht nur Gegenstand der Artikel, sondern auch ihre Autoren.

Das UNDERGROUND FILM BULLETIN hatte ein einfaches Ziel: „die Zensur in Form von Unterlassung zu untergraben“ (10) und die Filmszene des Post Punk, die sich aus den verschiedenen Künstlergemeinschaften der Lower East Side herausgebildet hatte, ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Neben Interviews und Artikeln enthielt das Blatt Beiträge von Jeriko, in denen er Kritiker oder Kinos, die nicht an einer Ausstrahlung der Filme interessiert waren, scharf kritisierte. In der gesamten Zeit ihres Erscheinens definierte sich die Publikation über eine Ästhetik der Konfrontation und beschwor den Aufstieg des neuen radikalen Undergroundkinos, zu dem sie, abgesehen von den regelmäßigen Mitautoren wie Lydia Lunch, die Filmemacher Richard Kern, Tommy Turner, Tessa Hughes-Freeland, Casandra Stark, Lung Leg, Jeri Cain Rossi, Ela Troyano, John Spencer, Bradley Eros, Aline Mare, Jon Moritsugu und Manuel DeLanda zählte. (11)

In der vierten Ausgabe des UNDERGROUND FILM BULLETIN (sie erschien ungefähr im Herbst 1985) annoncierte Nick Zedd unter seinem Pseudonym Orion Jeriko das Cinema of Transgression. Sein Manifest hatte eine strategische Aufgabe: Es bestätigte die Abspaltung dieser Underground-Filmemacher von jenen des strukturalistischen und akademischen Kinos. Es plädierte für ein Kino, das Humor und Schock der stoischen Kontemplation vorzog, und es postulierte den Regelbruch und die unverstellte Affirmation der Transgression im Sinne von Nietzsches „Umwertung der Werte“: „Wir widersetzen uns dem Gebot und der Maßgabe, das Publikum durch Rituale der Umschreibung zu Tode zu langweilen und plädieren dafür,

alle Tabus unserer Zeit zu brechen und so viel wie möglich zu sündigen. Dabei wird auf eine bislang kaum vorstellbare Weise Blut, Scham, Schmerz und Ekstase zu sehen sein. Niemand soll das Kino unberührt verlassen. Da es kein Leben nach dem Tod gibt, ist die einzige Hölle die Hölle des Betens, das Befolgen von Gesetzen und die Erniedrigung vor der Autorität, der einzige Himmel ist der Himmel der Sünde, daher müssen wir aufbegehren, Spaß haben, ficken, neue Dinge lernen und so viele Regeln wie möglich brechen. Diesen mutigen Akt bezeichnen wir als Transgression. Wir plädieren für die Transformation durch Transgression - für das Überführen, Verwandeln und Umgestalten, um eine höhere Daseinsebene zu erreichen, auf der wir endlich frei sind in dieser Welt voller ahnungsloser Sklaven." (12)

Das Manifest war das perfekte Mittel, um eine Gruppe von lose zusammengewürfelten Leuten in einer Bewegung zu vereinen, die schon bald einen schlechten Ruf haben sollte. Die Filmemacher und Künstler, die mit der Gruppe in Verbindung gebracht wurden - ob nun aufgrund direkter Beziehungen, ihrer Erwähnung im Manifest, im UNDERGROUND FILM BULLETIN oder in späteren historischen Analysen -, hatten keine sie verbindende filmische Idee und alle ihre ganz persönlichen Vorstellungen. Was sie verband, war das Verständnis für die Bedeutung des Konfrontativen in ihren Filmen, die häufig über die Darstellung psychischer Spaltungen, von SM-Sex und Gewalt sichtbar gemacht wurde. Sie bejahten ihre kompromisslose künstlerische Kreativität gegen alle Widerstände und stellten sehr persönliche Geschichten in den Mittelpunkt ihrer Arbeit.

Diese Filmemacher waren sich jedoch auch der Notwendigkeit ihrer

Kooperation bewusst, sie arbeiteten an den Filmen der Kollegen mit und stellten häufig gemeinsam aus. 1984 gründeten Tessa Hughes-Freeland und Ela Troyano gemeinsam das jährlich stattfindende New York Film Festival Downtown, das nicht nur ein Programm von Filmen vieler Regisseure des Cinema of Transgression und anderer Independent-Filmemacher der Lower East Side präsentierte, sondern auch Performances und Live-Film-Screenings.

Die Filmemacher teilten ein Interesse an der Intensität gelebter Erfahrung. Die betont grausamen, auf den Instinkt gerichteten Performances wurden nicht nur auf der Leinwand demonstriert, sondern auch live vor Publikum. Solche Performances gehörten zur kreativen Praxis von Richard Kern, Nick Zedd und Tommy Turner, wie die BLOOD BOY-Performances von Kern und Brian Moran oder Nick Zedds theatralische Werke ME MINUS YOU und MY SLAVE - „Filme, die live aufgeführt wurden" (13) - zeigen.

Das eigene Begehren und der Todestrieb sind das Thema in Richard Kerns SUBMIT TO ME (1985) und SUBMIT TO ME NOW (1987), in denen Ornamente von Sex, Gewalt und Tod geradezu aus dem Unbewussten der Darsteller zu kriechen scheinen. Das Gleiche lässt sich von Tommy Turners und Tessa Hughes-Freelands grauenvoll naturalistischer Darstellung einer Drogensucht in RAT TRAP (1986) sagen, ebenso von Lung Legs Film WORM MOVIE (1985), der die Schauspielerin beim Spiel mit einem großen Wurm zeigt, bevor sie sich diesen in ihren grinsenden Mund stopft, oder von Casandra Starks traumartigem Film DEAD ON MY ARM (1985) mit seiner schrägen Beschreibung körperlicher und psychischer Dissoziationen. Das Intuitive dieser Filme hatte nicht nur ganz allgemein mit dem gemeinsamen Interesse am

Exploitationfilm zu tun, sondern auch mit der Nähe zur 42. Straße und den Vorstellungen von klassischen Exploitationfilmen, die Rick Sullivan, der das Fanzine GORE GAZETTE herausgab, im Club 57 am St. Mark's Place organisierte. Dort wurden zahlreiche andere Filmemacher des Cinema of Transgression gezeigt. Richard Kerns Kurzfilm GOODBYE 42ND STREET (1983) bestand aus Filmmaterial, das im Deuce Grindhouse aufgenommen worden war, zusammengeschnitten mit gefakten Sex- und Gewaltszenen und Phantasien darüber, was an Geschichten aus den Sextheatern und Pornokinos sickerte. Andere Arbeiten wie STRAY DOGS (1985) aus THE MANHATTAN LOVE SUICIDES (1985) hatten etwas von heiterem Blutvergießen, wie es Fans des Grindhouse-Kinos bereits kannten, mit unglaublich komischen, übertriebenen Szenen, in denen ein sexuell frustrierter Mann buchstäblich auseinanderfällt, als das Objekt seiner Begierde ihn kaltschnäuzig abserviert. Kerns bekannteste Arbeit FINGERED (1986) ist ein reiner Exploitationfilm, er beginnt mit einer Warnung an das Publikum: „Dieser Film ist der VERSUCH, KAPITAL aus einer EXPLOITATION zu schlagen, die mancher Zuschauer als unnötig GRAUSAM, SEXISTISCH und ABSTOSSEND empfinden mag. Wir legen dem Zuschauer daher nahe, Vorsicht und Verschwiegenheit WALTEN ZU LASSEN. Obwohl es nicht unsere alleinige Absicht ist, zu SCHOCKIEREN, zu BELEIDIGEN oder zu IRRITIEREN, sind Sie gewarnt, dass wir es als Teil einer SEXUELLEN MINDERHEIT ausschließlich auf unsere eigenen Vorlieben abgesehen haben.“ Der Film ist mit seinen krassen Fuck-you-Dialogen und Darstellungen von Analsex, Pistol Fucking und Vergewaltigung einem extremen Hardcore-Pornostreifen vergleichbar. Gleichzeitig verbanden Kern und

seine Mitstreiterin Lydia Lunch die Darstellung in FINGERED mit pechschwarzem Humor, was den Film für viele Zuschauer zur Provokation werden ließ. Während Kern den Nervenkitzel von Sex und Gewalt der Exploitationfilme benutzte, arbeitete Tessa Hughes-Freeland, die zu den experimentellsten Filmemacherinnen des Cinema of Transgression zählt, mit dem Zelluloid selbst. Gemeinsam mit Ela Troyano veranstaltete Hughes-Freeland Filmvorführungen, bei denen sie gefundenes Filmmaterial in neue Kontexte setzte und über mehrere Projektoren ausstrahlte. Sie verwendete Bildmaterial von Super-8-Hardcoreschleifen, die weggeworfen worden waren, als das Video zum Medium der Pornografie wurde. In Arbeiten wie beispielsweise PLAY BOY (1984) erhielten abgefilmte pornografische Sequenzen eine neue Bedeutung, indem der Prozess des Betrachtens und Analysierens des Films ins Zentrum der Rekontextualisierung rückte. Auch Nick Zedds experimentelle Doppelprojektions-Fickorgie WHOREGASM (1988) geht mit spielerisch arrangiertem gefundenen und selbst gedrehten Material zum visuellen Angriff über. Wie in Hughes-Freelands Filmen radiert Zedds WHOREGASM komplexe Geschichten in sich wiederholenden Zyklen von Sexbildern aus, Pornoloops für eine gedächtnislose Generation. Obwohl viele der einst lose verbundenen Vertreter dieser Bewegung bereits in den frühen 1990er Jahre nichts mehr miteinander zu tun hatten, sollte die Wirkung ihrer gemeinsamen Filme nicht unterschätzt werden. Die Filmemacher und Künstler haben durch ihre Filme sich selbst in Frage gestellt und das Publikum herausgefordert. Die Verbindung aus provozierendem Verhalten und halsstarriger

Akklamation ihrer kreativen Individualität führte für einige von ihnen zu nicht unerheblichen Konflikten: Kinos lehnten Vorführungen ab, Kritiker verrissen die Filme, es wurden Ausstrahlungsverbote verhängt, Vorführungen scharf verurteilt oder gar sabotiert. Den Anfechtungen zum Trotz machten die Filmemacher unerschrocken weiter und schufen Werke, die zum Spiegel jener Ära geworden und relevant geblieben sind. Die Verbindung von Punk-Lebensgefühl, Verständnis für den Underground und Wertschätzung für den Exploitationfilm ermöglichte ihnen, eine moribunde Avantgardefilm- und Undergroundkultur wiederzubeleben, die im akademischen Diskurs versandete und von Gefahr, Risiko oder Genuss nichts wissen wollte. In den Jahren, die auf die Veröffentlichung des Cinema-of-Transgression-Manifests folgten und in denen die Filme von Zedd, Kern, Turner, Stark und anderen durch die neuen Homevideo-Technologien Verbreitung erfuhren, erlebte der Underground eine Renaissance. In den 1990er Jahren waren zunehmend transgressive Filme zu sehen, und es entstanden Festivals ausschließlich für diese Filme.

(1) Als Grindhouses wurden Kinos in den Vereinigten Staaten der 1960er und vor allem 1970er Jahre bezeichnet, in denen Exploitationfilme und B-Movies gezeigt und gleichzeitig erotisch-burleske Tänze und Striptease geboten wurden.

(2) Bill Landis und Michelle Clifford, SLEAZOID EXPRESS, New York 2002, S. 3

(3) Titel der DAILY NEWS, 30. Oktober 1975

(4) Christopher Mele, SELLING THE LOWER EAST SIDE: CULTURE, REAL

ESTATE, AND RESISTANCE IN NEW YORK CITY, Minneapolis 2000, S. 195 und S. 212

(5) Eric Mitchell, zitiert in: Zack Carlson und Bryan Connolly, DESTROY ALL MOVIES!!! THE COMPLETE GUIDE TO PUNKS ON FILM, Seattle 2010, S. 410

(6) Gary Indiana zitiert in: Marc Masters, NO WAVE, London 2007, S. 142

(7) Der Aufführungsort O-P Screen wurde von Rafic Azzouni ab der Mitte der 1970er Jahre betrieben und für Vorstellungen der Filme von No-Wave-Filmemachern und auch Regisseuren wie Jack Smith genutzt. Gelegentlich zeigte Rafic auch alte Wochenschauen und klassische Avantgardefilme.

(8) Amy Taubin zitiert in: Jack Sargeant, DEATHTRIPPING: THE EXTREME UNDERGROUND, New York 2007 (zuerst veröffentlicht als DEATHTRIPPING: THE CINEMA OF TRANSGRESSION, London 1995), S. 27

(9) Ebd.

(10) Nick Zedd zitiert in: Ebd., S. 72

(11) Diese Liste stammt aus dem Manifest und Cricket Delembards THE CINEMA OF TRANSGRESSION. WHERE ARE THEY NOW?, veröffentlicht in: Clayton Patterson, CAPTURED: A FILM AND VIDEO HISTORY OF THE LOWER EAST SIDE, New York 2005. Viele auf der Liste haben sich mit Zedd überworfen, und wiederum andere würden sich selbst nicht als Vertreter begreifen. Die Liste sollte insofern als Versuch von Zedd aufgefasst werden, die Bewegung zu definieren und ihre Position zu bestimmen.

(12) Vgl. THE CINEMA OF TRANSGRESSION MANIFESTO in diesem Katalog

(13) Nick Zedd zitiert in: J. Sargeant, a. a. O., S. 68

Jack Sargeant ist Autor zahlreicher Bücher und Essays über Exploitationfilme und den New Yorker Underground. Er lebt in Australien.

SPITTING WITH A MOUTH FULL OF BLACK STONES

JACK SARGEANT

"IT FELT LIKE THIS CITY WAS THE END OF THE WORLD." LYDIA LUNCH

1.

IN THE MID-SEVENTIES NEW YORK'S TIMES SQUARE, DE FACTO THE CITY'S RED-LIGHT DISTRICT, WAS AT ITS SLEAZY PEAK. THE CROWDED ENVIRONS THAT FORMED MANHATTAN'S SHABBY CENTER - A HEADY MIX OF ADULT SHOPS, STRIP CLUBS AND GRINDHOUSE CINEMAS - WERE POPULATED WITH PEOPLE SEARCHING FOR THRILLS AND PEOPLE SELLING THEM; THE STREETS WERE KNOWN FOR PETTY CRIME AND DRUGS. IT WAS THE HEYDAY OF THE EXPLOITATION MOVIE AND PORNO CHIC. AN ERA IN WHICH AL GOLDSTEIN'S WEEKLY SEX TABLOID *Screw* WOULD INTERVIEW PORN STARS, CELEBRATE THE STRIP BARS AND SEX CLUBS, REVIEW PORNO MOVIES AND SALACIOUSLY DECLAIM THE CITY'S DEBAUCHERY THAT EXISTED IN THIS ZONE OF OBSCENITY, ALL THE WHILE OFFERING SCATHING EDITORIALS TARGETING THE EVER-PRESENT MORALISTS ANXIOUS TO CLEAN UP THE CITY. THE CINEMAS THAT SPREAD FROM TIMES SQUARE ALONG 42ND STREET SCREENED ALL MANNER OF MOVIES, FROM BRUTAL ROUGHIES THAT MIXED HEADY DOSES OF SEX AND VIOLENCE TO RELENTLESSLY CRUEL ITALIAN GORE SHOCKERS, FROM BLOODY HORROR MOVIES TO POST-MONDO SHOCKUMENTARIES, NOT TO MENTION EVERY SUBGENRE OF EXPLOITATION MOVIES IMAGINABLE, "THE DEUCE GRINDHOUSES WERE SHOWCASES FOR THE WILDEST AND MOST EXTREME FILMS IN CINEMATIC HISTORY...". (1) ALONGSIDE EXPLOITATION MOVIES, HARDCORE PORNOGRAPHY WAS READILY AVAILABLE, THE BEAVER LOOPS OF THE SIXTIES REPLACED WITH SUCKING AND FUCKING. SOME OF THE MOST NOTORIOUS HARDCORE FORMED THE CUM-SPLATTERED FODDER FOR THE ENDLESS LOOPS PLAYING AT 'PEEPS' AT VENUES SUCH AS PEEPLAND AND EXOTIC CIRCUS. SHORT

FILMS THAT FEATURED EVERYTHING FROM EXPLICIT SEXUAL COUPLINGS TO WORKS AIMED FOR THE SPECIALIZED TASTE: FROM BONDAGE TO SM AND EVEN BESTIALITY. ELSEWHERE PORNO NARRATIVE FEATURES PLAYED TO PACKED HOUSES AT CINEMAS SUCH AS THE WORLD THEATRE ON WEST 49TH ST, WHERE IN 1972 *Deep Throat* PREMIERED AND THE FAD FOR SUBURBANITES GOING TO SEE SEX FILMS ON THE BIG SCREEN WAS BORN. ALTHOUGH THEY ENJOYED THE FREEDOMS FOUGHT FOR IN MANY CASES BY THE UNDERGROUND OF THE SIXTIES, PORNO AND EXPLOITATION MOVIES WERE IN MANY WAYS ANTITHETICAL TO THE UNDERGROUND. THESE WERE MOVIES DESIGNED AND MARKETING PRIMARILY IN ORDER TO MAKE MONEY. THE SIXTIES UNDERGROUND'S MOST INFLUENTIAL TRANSGRESSIVE FILMMAKERS, JACK SMITH, DIRECTOR OF THE HIGHLY INFLUENTIAL QUEER CELEBRATION *Flaming Creatures* (1963), HAD HIS FILM BANNED IN NEW YORK FOLLOWING NUMEROUS BUSTS. SUBSEQUENTLY WARY OF BEING EXPLOITED AND LOSING CONTROL OF HIS FILMS, SMITH BECAME INVOLVED IN STAGING EXPANDED CINEMA PERFORMANCES AND WAS NEVER AGAIN TO COMPLETE AN ENTIRE FILM. GEORGE AND MIKE KUCHAR, WHO REWORKED HOLLYWOOD B-MOVIES IN LIGHT OF THEIR OWN NO-BUDGET AESTHETICS, CONTINUED PRODUCING MOVIES, BUT DEVOTED INCREASING AMOUNTS OF TIME TO THE WEST COAST. MEANWHILE, ANDY WARHOL, WHOSE FEATURE *The Chelsea Girls* (1966) HAD BEEN THE FIRST UNDERGROUND FILM TO CROSS OVER AND REACH THE FRINGES OF THE MAINSTREAM, HAD LARGELY WITHDRAWN FROM FILMMAKING AND PAUL MORRISSEY WAS DIRECTING MOVIES WITH THE POP ARTIST LENDING HIS NAME AS PRODUCER. MORE READILY ACCESSIBLE THAN WARHOL'S UNDERGROUND WORKS, MORRISSEY'S *Flesh For Frankenstein* (AKA Andy Warhol's *Frankenstein*, 1973) AND *Blood For Dracula* (1974) FOUND A HOME IN THE EMERGENT MIDNIGHT MOVIE CIRCUIT. GAINING IN

POPULARITY AS THE DECADE ADVANCED, MIDNIGHT MOVIES HAD SOME OF THE AESTHETIC EDGE AND CREATIVE FRISSEON OF THE UNDERGROUND, BUT THEY WERE NARRATIVE FEATURE FILMS MORE READILY BOOKED INTO CINEMAS AND PERHAPS EASIER FOR AUDIENCES TO ENGAGE WITH THAN WERE THE SHORT UNDERGROUND FILMS.

THE SIXTIES UNDERGROUND INSPIRED SOME OF THE YOUNGER DIRECTORS WHO EXHIBITED ON THE MIDNIGHT CIRCUIT; IN SAN FRANCISCO FILMMAKER CURT MCDOWELL DIRECTED THE TRANSGRESSIVE FEATURE *Thundercrack* (1975). WRITTEN BY UNDERGROUND FILMMAKER GEORGE KUCHAR, WHO FIRST MET MCDOWELL WHILE TEACHING AT THE SAN FRANCISCO ART INSTITUTE, *Thundercrack* WAS A BISEXUAL HORROR PORN MOVIE THAT FEATURED MULTIPLE AND EXPLICIT POLYSEXUAL LIAISONS. THE EXCESSES OF SEX PRESENTED IN THE FILM FROM BOTH MALE AND FEMALE MASTURBATION THROUGH TO FAKE BESTIALITY WAS OF THE ERA, BUT THE CINEMATIC REFERENCES AND HILARIOUSLY CAMP SCRIPT ECHOED KUCHAR'S FILMS OF THE PREVIOUS DECADE. WITH ITS GLEEFULLY OVERWROUGHT MELODRAMA AND ITS EXAGGERATED HAUNTED HOUSE HORRORS, *Thundercrack* WAS RESOUNDINGLY CAMP, AND COMBINED COMEDY AND PORN. WHILE ITS PORNO EXCESS AND LOW-BUDGET STYLE PUT SOME AUDIENCES OFF, *Thundercrack* WAS NEVERTHELESS TO GAIN A CULT FOLLOWING.

THE FILMMAKER WHO MOST SUCCESSFULLY NAVIGATED THE MOVE FROM UNDERGROUND TO MIDNIGHT MOVIE WAS JOHN WATERS. HIS TRILOGY *Pink Flamingos* (1972), *Female Trouble* (1974), AND *Desperate Living* (1977) MELDED THE LOW-BUDGET CAMP OF THE UNDERGROUND WITH A PRE-PUNK PUNK CONTEMPT FOR THE MAINSTREAM, ALL OF IT PRESENTED WITH THE SHOWMANSHIP OF THE BEST EXPLOITATION DIRECTORS. WATERS' FILMS CELEBRATED TRANSGRESSIVE SEXUALITY, CRIMINALITY AND REBELLION, AND ESTABLISHED WATERS' POSITION AS A CULT DIRECTOR.

MEANWHILE THE ANTHOLOGY FILM ARCHIVES OPENED IN 1970, WITH A PROGRAM OF FILMS THAT EMPHASIZED EXPERIMENTATION, AND CREATING A CANON AT THE EXPENSE OF OTHER TITLES. THE FILMS THAT DOMINATED THESE PROGRAMS WERE SELECTED AS 'CLASSICS,' BUT DUE TO THE DEATH OF THEIR PRIMARY SPONSOR THE WORK PRESERVED IN THE ANTHOLOGY FILM ARCHIVES' ESSENTIAL COLLECTION ENDED IN 1973/74, AND WHILE THE COLLECTION IS APTLY NAMED, IT ALSO SUGGESTS THE FINITUDE OF CLOSURE. FOR MANY OF THE YOUNGER GENERATION THE SCREENING ATMOSPHERE FELT INCREASINGLY ACADEMIC AND STERILE, THE EMPHASIS SEEMED TO BE ON COGITATION RATHER THAN ENTHUSIASTIC ENGAGEMENT. BUT IN THE FERTILE STREETS OF DOWNTOWN NEW YORK SOMETHING ELSE WAS FERMENTING.

2.

IN 1975 NEW YORK CITY WAS ON THE EDGE AND ON THE VERGE OF BANKRUPTCY, WITH THE FEDERAL GOVERNMENT REFUSING TO ASSIST THE CITY. THE DAILY NEWS SUMMARIZED THE ECONOMIC CRISIS FACING THE BIG APPLE WITH THE SIMPLE HEADLINE "FORD TO CITY: DROP DEAD." (2) DURING THE SEVENTIES THE POPULATION OF THE LOWER EAST SIDE'S ALPHABET CITY DECLINED 40 PERCENT (3) WHILE THE LANDSCAPE WAS POCKMARKED BY EMPTY LOTS AND ABANDONED BUILDINGS: SANDWICHED BETWEEN THE CORPORATE SKYSCRAPERS OF WALL STREET AND MIDTOWN, THE EAST VILLAGE LANDSCAPE, PARTICULARLY IN SECTIONS OF LOISIDA, RESEMBLED THE BOMBED-OUT HEARTS OF MANY A EUROPEAN CITY AT THE CLOSE OF WORLD WAR II. (4)

THE CHEAP RENTS AND READY AVAILABILITY OF EMPTY BUILDINGS WAITING TO BE SQUATTED FORMED THE SETTING FOR A DOWNTOWN CULTURAL EXPLOSION. ARTISTS, MUSICIANS AND FILMMAKERS GRAVITATED TO THE LOWER EAST SIDE AND BOWERY. THE ENSUING OUTPOUR OF CREATIVITY LAUNCHED THE BRIEFLY REBELLIOUS PUNK EXPLOSION

AND THE 'POST-PUNK' NO WAVE MUSIC SCENE. WHILE PUNK REINTRODUCED AN ELEMENT OF DANGER TO ROCK 'N' ROLL, IT WAS STILL DEALING WITH A RECOGNIZABLE FORM WITH ESTABLISHED MUSICAL STRUCTURES. IN SHARP CONTRAST NO WAVE (WHICH EXISTED FROM ROUGHLY 1977-79) NEGATED RECOGNIZABLE ROCK MUSIC STRUCTURE IN FAVOUR OF ELEMENTS DRAWN FROM SOURCES AS DIVERSE AS FREE JAZZ, EXPERIMENTAL NOISE AND DISSONANT FUNK. THE CREATIVE OUTPOURING ALSO REGENERATED UNDERGROUND FILM, FORCING IT INTO NEW SPACES AWAY FROM THE CONFINES OF HIGH-BROW ART THEORY AND STRUCTURALISM, RETURNING IT TO ITS MULTIPLE ROOTS, WHETHER CAMP, NARRATIVE, EXPLOSIVE OR CONFRONTATIONAL. INFLUENCED IN PART BY THE DO-IT-YOURSELF AESTHETIC OF PUNK AND ESPECIALLY THE MORE LIBERATED NATURE OF NO WAVE FILMMAKERS SUCH AS AMOS POE, VIVienne DICK, ERIC MITCHELL, JAMES NARES, BETH AND SCOTT B AND JOHN LURIE STARTED TO PRODUCE WORKS THAT REJECTED THE FOREGROUNDING OF EXPERIMENTATION AND RETURNED TO A MORE PERSONAL, NARRATIVE CINEMA. THE FILMS THESE DIRECTORS MADE VARIED FROM VERITÉ SLICE-OF-LIFE TALES THROUGH TO OBLIQUE COMEDIES, FROM EXAMINATIONS OF PSYCHOLOGICAL FRAGMENTATION TO BRUTAL DEPICTIONS OF POWER; AND THEY SHARED A SENSE OF PERSONAL STORY THAT WAS NEITHER TOLD NOR DEPICTED ELSEWHERE. OFTEN SHOT ON SYNC-SOUND SUPER 8, WHICH ENABLED FILMMAKERS TO PRODUCE WORKS FOR COMPARATIVELY LOW BUDGETS AND TURN AROUND A FILM IN A MATTER OF DAYS, THESE FILMS HAD AN IMMEDIACY AND VELOCITY THAT ADDED TO THEIR POWER. FILMS WERE COMMONLY CAST WITH NO WAVE MUSICIANS, DOWNTOWN ARTISTS, ACTORS AND OTHER FILMMAKERS, AND FREQUENTLY FEATURED MUSIC BY VARIOUS POST-PUNK BANDS, FURTHER CEMENTING THE SENSE OF COLLABORATION. THE WORKS PRODUCED WOULD BE SCREENED AT NIGHTCLUBS ALONGSIDE BANDS AND

PERFORMERS TO ENTHUSIASTIC AUDIENCES.

IN 1978 FILMMAKERS ERIC MITCHELL AND JAMES NARES FOUNDED THE NEW CINEMA AT 12 ST. MARK'S PLACE, CREATING AN ALTERNATIVE VIEWING SPACE FOR NO WAVE FILMMAKERS WHO WERE OTHERWISE IGNORED BY THE ESTABLISHED AVANT-GARDE. MITCHELL WOULD SUGGEST: "WE THOUGHT IT WOULD BE GOOD TO HAVE A VENUE TO SHOW OUR WORK OUTSIDE OF THE STANDARD VENUE, WHICH WAS THE ANTHOLOGY FILM ARCHIVE, BECAUSE THEY HAD DECIDED THAT INDEPENDENT FILMMAKING HAD ENDED IN '72 OR SOMETHING LIKE THAT." (5)

THE SMALL STOREFRONT CINEMA LACKED THE FORMAL AND OFTEN CLINICAL ATMOSPHERE OF THE ESTABLISHED AVANT-GARDE SCREENING SPACES, INSTEAD ENABLING A DIFFERENT CINEMA EXPERIENCE THAT OWED MORE TO MIDNIGHT SCREENINGS AND GRINDHOUSE CINEMAS:

"SCREENINGS AT THE NEW CINEMA WERE FUN. YOU COULD DRINK BEER, SMOKE WHATEVER, TALK BACK TO THE SCREEN; IT WAS THE KIND OF VIEWING SITUATION THE OLD, STRUCTURALIST AVANT-GARDE AVOIDED LIKE LEPROSY." (6)

THE NEW CINEMA DID NOT LAST THE YEAR, BUT DURING THE PERIOD IT WAS OPEN IT OFFERED AN OPPORTUNITY FOR FILMMAKERS TO SHOWCASE THEIR WORK IN A SPACE THAT WAS NOT DOMINATED BY THE OLD AVANT-GARDE, ONE THAT HINTED AT NEW POSSIBILITIES.

3.

IT WAS AGAINST THIS BACKGROUND THAT NICK ZEDD (UNDER THE ALIAS NICK ZODIAK) PRODUCED HIS DEBUT FEATURE *They Eat Scum* (1979), THE FILM SCREENED AT O-P SCREEN (7) AND THE DOWNTOWN CLUBS MAX'S KANSAS CITY AND CLUB 57. SHOT ON SUPER 8 FILM *They Eat Scum* OFFERED AUDIENCES A HEADY MIX OF FAMILIAL BREAKDOWN, CANNIBALISM, PUNK NOISE, SEXUAL 'DEVIANCE' AND NUCLEAR MUTANTS ALL PRESENTED WITH A SENSE OF GLEEFUL OUTRAGE AND EXAGGERATED PUNK

AGGRESSION. ZEDD'S DEBUT FEATURE WAS INFLUENCED BY JOHN WATERS AND THE UNDERGROUND, BUT ALSO BY THE DOWNTOWN PUNK SCENE, CLASSIC JUVENILE DELINQUENCY FILMS AND EXPLOITATION MOVIES. FOR ZEDD PUNK WAS JUST AS MUCH OF A TARGET AS ANYTHING ELSE AND OFFENSE EXISTED SIMPLY FOR ITS OWN PURPOSE. THE BREAK WITH EVEN THE NO WAVE FILMMAKERS WAS MOST CLEARLY ARTICULATED IN AMY TAUBIN'S REVIEW, "THE AESTHETIC OPERATIVE HERE IS TRANSGRESSION, BOTH IN THE TERMS OF THE NARRATIVE, AND IN FORMAL FILMMAKING TERMS." (8) FOR TAUBIN IT PROVED TO BE A DECISIVE MOMENT, "WITH *They Eat Scum* I HAVE A SENSE OF GENERATION GAP THAT I DON'T HAVE WITH THE FILMS OF VIVIENNE DICK." (9) THIS GAP WOULD ALSO BE FELT BETWEEN THE FILMMAKERS ASSOCIATED WITH THE CINEMA OF TRANSGRESSION AND VARIOUS ASPECTS OF THE ESTABLISHED AVANT-GARDE, WITH SOME VENUES REFUSING TO SCREEN WORKS AND OLDER CRITICS GIVING THE FILMMAKERS LITTLE ATTENTION. BY THE EARLY 1980S MANY OF THE NO WAVE FILMMAKERS HAD MOVED ON TO LARGER BUDGETS OR RETREATED FROM FILMMAKING. BUT A NEW GENERATION WERE PICKING UP CAMERAS, EMPLOYING MUCH OF THE SAME ENERGY BUT WITH A FAR MORE CONFRONTATIONAL ATTITUDE. EMERGING FROM THE WORLD OF NIHILISTIC ART FANZINES AND PERFORMANCE, RICHARD KERN AND TOMMY TURNER BECAME ACQUAINTED WITH NICK ZEDD IN THE EARLY EIGHTIES, AND, ALONGSIDE OTHER FILMMAKERS AND ARTISTS SUCH AS DAVID WOJNAROWICZ AND LYDIA LUNCH, A NEW SCENE OF FILMMAKERS EMERGED. IN 1984, HAVING DIRECTED THE SUPER 8 SHORTS *The Bogus Man* (1980) AND *The Wild World of Lydia Lunch* (1983), AS WELL AS THE FEATURE *Geek Maggot Bingo* (1983), AND FRUSTRATED BY THE CLOSED-MINDEDNESS OF SCREENING SPACES AND LACK OF PRESS NICK ZEDD BEGAN PUBLISHING *The*

Underground Film Bulletin. WRITING FOR THE PUBLICATION UNDER A MULTIPLICITY OF PSEUDO NAMES INCLUDING ORION JERIKO, RUFUS JACOBY AND ERNIE BIRK, THE PHOTOCOPIED AND STAPLED 'CRUDZINE' LAUDED THE WORK OF THE RADICAL UNDERGROUND FILMMAKERS WHILE DERIDING THOSE WHO WERE DEEMED UNSUPPORTIVE, DRAWING A CLEAR BREAK WITH ASPECTS OF THE PAST AND ANNOUNCING THE IMPORTANCE OF EMERGENT DIRECTORS. BEHIND PORTRAIT COVERS LOVINGLY ILLUSTRATED (AND OCCASIONALLY EVEN HAND-COLORED) BY ZEDD THE PUBLICATION FEATURED ARTICLES ON THE NEW GENERATION OF POST-PUNK FILMMAKERS INCLUDING RICHARD KERN, TOMMY TURNER, CASANDRA STARK AND MANUEL DELANDA AMONGST OTHERS, AS WELL AS PARA-PUNKS BETH AND SCOTT B AND THE HANDFUL OF FILMMAKERS FROM THE PREVIOUS GENERATION STILL DEEMED TO BE INTERESTING: JACK SMITH, GEORGE AND MIKE KUCHAR AND THE VIENNA AKTIONISTS. FILMMAKERS WERE OFTEN BOTH THE SUBJECTS OF AND CONTRIBUTORS TO THE PUBLICATION. THE AIM OF *The Underground Film Bulletin* WAS SIMPLE; TO "SUBVERT THE CENSORSHIP OF OMISSION" (10) AND DRAW ATTENTION TO THE POST-PUNK FILM SCENE THAT WAS EMERGING FROM THE HETEROGENEOUS ARTISTIC COMMUNITIES OF THE LOWER EAST SIDE. ALONGSIDE INTERVIEWS AND ARTICLES THE 'ZINE' FEATURED SCREEDS BY JERIKO CONDEMNING CRITICS OR VENUES THAT WERE NOT INTERESTED IN SCREENING FILMS. OVER THE COURSE OF ITS EXISTENCE IT WOULD COME TO DEFINE AN AESTHETICS THAT DEMANDED CONFRONTATION AND CHARTED THE RISE OF A NEW RADICAL UNDERGROUND CINEMA THAT WOULD COME TO INCLUDE FILMMAKERS SUCH AS RICHARD KERN, TOMMY TURNER, TESSA HUGHES-FREELAND, CASANDRA STARK, LUNG LEG, JERI CAIN ROSSI, ELA TROYANO, JOHN SPENCER, BRADLEY EROS, ALINE MARE, JON MORITSUGU AND

MANUEL DELANDA IN ADDITION TO REGULAR COLLABORATORS SUCH AS LYDIA LUNCH. (11)

IT WAS IN THE FOURTH ISSUE OF The Underground Film Bulletin (PUBLISHED APPROX. IN THE FALL OF 1985) THAT NICK ZEDD, WRITING AS ORION JERIKO, WOULD FORMALLY ANNOUNCE THE CINEMA OF TRANSGRESSION. THE MANIFESTO WAS A STRATEGIC EXERCISE; IT DREW ATTENTION TO THE SEPARATION OF THE NEW GENERATION OF UNDERGROUND FILMMAKERS FROM THE STRUCTURALIST FILMMAKERS AND ACADEMICS, PROPOSING INSTEAD A CINEMA IN WHICH HUMOR AND SHOCK WOULD BE LAUDED RATHER THAN STOIC CONTEMPLATION. MOREOVER, IN ITS DEMAND THAT RULES BE BROKEN AND ITS CALL FOR RAW AFFIRMATION OF TRANSGRESSION IT POSITS A NIETZSCHEAN TRANSVALUATION OF ALL VALUES: "WE VIOLATE THE COMMAND AND LAW THAT WE BORE AUDIENCES TO DEATH IN RITUALS OF CIRCUMLOCUTION AND PROPOSE TO BREAK ALL THE TABOOS OF OUR AGE BY SINNING AS MUCH AS POSSIBLE. THERE WILL BE BLOOD, SHAME, PAIN AND ECSTASY, THE LIKES OF WHICH NO ONE HAS YET IMAGINED. NONE SHALL EMERGE UNSCATHED. SINCE THERE IS NO AFTERLIFE, THE ONLY HELL IS THE HELL OF PRAYING, OBEYING LAWS, AND DEBASING YOURSELF BEFORE AUTHORITY FIGURES, THE ONLY HEAVEN IS THE HEAVEN OF SIN, BEING REBELLIOUS, HAVING FUN, FUCKING, LEARNING NEW THINGS AND BREAKING AS MANY RULES AS YOU CAN. THIS ACT OF COURAGE IS KNOWN AS TRANSGRESSION. WE PROPOSE TRANSFORMATION THROUGH TRANSGRESSION - TO CONVERT, TRANSFIGURE AND TRANSMUTE INTO A HIGHER PLANE OF EXISTENCE IN ORDER TO APPROACH FREEDOM IN A WORLD FULL OF UNKNOWING SLAVES." (12)

THE MANIFESTO FUNCTIONED AS THE PERFECT WAY TO CREATE A LOOSE-KNIT MOVEMENT THAT WOULD SUBSEQUENTLY GAIN A DEGREE OF NOTORIETY. THE FILMMAKERS AND ARTISTS ASSOCIATED WITH THE GROUP, BE IT THROUGH LITERAL AFFILIATION, INCLUSION IN

THE MANIFESTO OR The Underground Film Bulletin OR SUBSEQUENT HISTORICAL ANALYSIS, HAD LITTLE COMMON CINEMATIC GROUND, AND ALL PURSUED PERSONAL VISIONS. WHAT THEY SHARED WAS AN UNDERSTANDING OF THE IMPORTANCE OF CONFRONTATION, OFTEN MANIFESTED THROUGH DEPICTIONS OF PSYCHOLOGICAL DISLOCATION, SM SEX AND VIOLENCE. AS ARTISTS THEY AFFIRMED THEIR OWN UNCOMPROMISED CREATIVITY AGAINST ALL ODDS AND PLACED PERSONAL NARRATIVE CONCERNS AT THE CENTER OF THE WORK.

THESE FILMMAKERS ALSO UNDERSTOOD THE IMPORTANCE OF COLLABORATION AND THEY IN FACT WORKED ON EACH OTHER'S FILMS AND FREQUENTLY EXHIBITED TOGETHER. IN 1984 TESSA HUGHES-FREELAND AND ELA TROYANO BEGAN CO-PRODUCING THE ANNUAL NEW YORK FILM FESTIVAL DOWNTOWN, WHICH SHOWCASED FILMS, PERFORMANCES AND EXPANDED SCREENING EVENTS BY NUMEROUS CINEMA OF TRANSGRESSION DIRECTORS AS WELL AS OTHER LOWER EAST SIDE INDEPENDENT FILMMAKERS.

AS FILMMAKERS THEY SHARED A COMMON INTEREST IN THE INTENSITY OF LIVED EXPERIENCE. THIS WAS OFTEN UNDERSCORED BY THE FEROCITY OF VISCERAL PERFORMANCES BOTH IN ONSCREEN PERFORMANCES AND AS LIVE ART. RICHARD KERN, NICK ZEDD AND TOMMY TURNER ALL ENGAGED IN PERFORMANCE AS PART OF THEIR WIDER CREATIVE PRACTICE, KERN COLLABORATED WITH BRIAN MORAN ON Blood Boy PERFORMANCES, WHILE NICK ZEDD'S THEATRICAL Me Minus You AND My Slave FUNCTIONED AS "MOVIES WHICH WERE PERFORMED LIVE." (13) THE CINEMATIC EXPLORATION OF PERSONAL DESIRE AND THE DEATH DRIVE CAN BE SEEN IN RICHARD KERN'S Submit To Me (1985) AND Submit To Me Now (1987) IN WHICH THE SEX/VIOLENCE/DEATH VIGNETTES ENACTED CRAWLED FROM THE UNCONSCIOUS OF THE PARTICIPANTS, IN TOMMY TURNER AND TESSA HUGHES-FREELAND'S HARROWING NATURALISTIC DEPICTION OF DRUG ADDICTION Rat Trap (1986), IN

LUNG LEG'S Worm Movie (1985) WHICH DOCUMENTS THE ACTRESS PLAYING WITH A LARGE WORM BEFORE PUSHING IT INTO HER GRINNING MOUTH, AND IN CASANDRA STARK'S DREAMLIKE Dead On My Arm (1985) WITH ITS SKEWED DEPICTION OF PHYSICAL AND PSYCHOLOGICAL DISLOCATION.

THE VISCERAL NATURE OF THE FILMS WAS ALSO DUE IN PART TO A SHARED INTEREST IN EXPLOITATION CINEMA, THANKS IN PART TO THE PROXIMITY OF 42ND STREET BUT ALSO DUE TO SCREENINGS OF CLASSIC EXPLOITATION MOVIES ORGANIZED BY RICK SULLIVAN OF THE FANZINE Gore Gazette AT CLUB 57 ON ST. MARK'S PLACE, A VENUE WHERE VARIOUS CINEMA OF TRANSGRESSION FILMMAKERS WOULD ALSO SCREEN.

RICHARD KERN'S SHORT Goodbye 42nd Street (1983) CONSISTED OF FOOTAGE SHOT OF THE DEUCE INTERCUT WITH FAKED SCENES OF SEX AND VIOLENCE, FANTASIES OF WHAT WAS TRANSPILING IN THE PORNO THEATRES AND CINEMAS.

OTHER WORKS SUCH AS THE Stray Dogs (1985) SEGMENT OF The Manhattan Love Suicides (1985) HAD SOMETHING OF THE GLEEFUL GORE FAMILIAR TO FANS OF GRINDHOUSE MOVIES, WITH ITS HILARIOUSLY EXAGGERATED SCENES IN WHICH A SEXUALLY FRUSTRATED MAN LITERALLY FALLS APART AS THE OBJECT OF HIS DESIRE CALLOUSLY IGNORES HIM. KERN'S BEST KNOWN WORK Fingered (1986) FUNCTIONS AS PURE

EXPLOITATION, STARTING WITH A STATEMENT/DISCLAIMER WHICH WARNS AUDIENCES: "THIS FILM IS AN EXERCISE IN THE CAPITALIZATION OF AN EXPLOITATION THAT SOME MAY FIND UNNECESSARILY VIOLENT, SEXIST, AND DISGUSTING. WE THEREFORE SUGGEST THE VIEWER EXECUTE CAUTION AND DISCRETION. ALTHOUGH IT IS NOT OUR SOLE INTENTION TO SHOCK, INSULT OR IRRITATE, YOU HAVE BEEN WARNED THAT WE ARE CATERING ONLY TO OUR OWN PREFERENCE AS MEMBERS OF THE SEXUAL MINORITY."

THE MOVIE PLAYS LIKE A ROUGHIE, WITH ITS HARDBOILED FUCK-YOU DIALOGUE AND

SCENES OF ANAL SEX, PISTOL FUCKING AND RAPE IT APPEARS EXTREME, BUT KERN AND COLLABORATOR LYDIA LUNCH LACE Fingered WITH PITCH-BLACK HUMOR, MAKING THE MOVIE A TRULY CONFRONTATIONAL EXPERIENCE FOR MANY AUDIENCES.

IF KERN TOOK THE SEX AND THRILL OF VIOLENCE FROM EXPLOITATION MOVIES, TESSA HUGHES-FREELAND (ONE OF THE MOST EXPERIMENTAL OF THE FILMMAKERS ASSOCIATED WITH THE CINEMA OF TRANSGRESSION) TOOK THE CELLULOID ITSELF. WORKING WITH FOUND FOOTAGE HUGHES-FREELAND AND COLLABORATOR ELA TROYANO CREATED EXPANDED CINEMA EVENTS IN WHICH MULTIPLE PROJECTORS SCREENED RE-CONTEXTUALIZED FOOTAGE, INCLUDING IMAGES FROM SUPER 8 HARDCORE LOOPS CONDEMNED AS TRASH WHEN VIDEO STARTED TO DOMINATE THE EXHIBITION OF PORNO. IN WORKS SUCH AS HUGHES-FREELAND'S Play Boy (1984) RE-PHOTOGRAPHED PORNO LOOPS TAKE ON NEW MEANINGS, RE-CONTEXTUALIZED INTO EXAMINATIONS OF THE PROCESS OF WATCHING AND READING FILM. FINALLY, NICK ZEDD'S EXPERIMENTAL DOUBLE-PROJECTION FUCKFEST Whoregasm (1988) ALSO PLAYS WITH HARDCORE, DANCING THROUGH BOTH HOME-MADE AND FOUND PORNOGRAPHY AN ALL-OUT VISUAL ASSAULT. LIKE HUGHES-FREELAND, ZEDD'S Whoregasm OBLITERATES COMPLEX NARRATIVE IN FAVOR OF A REPETITIVE CYCLE OF SEX IMAGES, THE PORNO LOOPS FOR A BLANK GENERATION.

WHILE MANY OF THE AFFILIATES OF THE LOOSE-KNIT MOVEMENT WOULD DRIFT APART BY THE EARLY NINETIES THE POWER OF THEIR FILMS IS NOT TO BE UNDERESTIMATED. THROUGH THEIR WORK THESE FILMMAKERS AND ARTISTS CHALLENGED BOTH THEMSELVES AND THE AUDIENCES. THE COMBINATION OF CONFRONTATIONAL ATTITUDE AND THE AFFIRMATION OF THE CREATIVITY OF THE INDIVIDUAL ABOVE ALL ELSE LED SOME OF THESE FILMMAKERS INTO CONFLICTS: SOME VENUES REJECTED THE FILMS, CRITICS DENOUNCED MOVIES, FILMS WERE BANNED, SCREENINGS CONDEMNED AND

EVEN ATTACKED. THROUGHOUT ALL OF THIS THE FILMMAKERS CONTINUED UNFLINCHING, CREATING A BODY OF WORK THAT REFLECTS THE ERA AND STILL REMAINS RELEVANT. THROUGH COMBINING THE ATTITUDE OF PUNK, AN UNDERSTANDING OF THE UNDERGROUND AND AN APPRECIATION FOR EXPLOITATION MOVIES, THESE FILMMAKERS RE-INVIGORATED A MORIBUND AVANT-GARDE FILM CULTURE AND AN UNDERGROUND THAT HAD BECOME BEHOLDEN TO ACADEMIC ANALYSIS RATHER THAN DANGER, RISK AND PLEASURE. IN THE YEARS FOLLOWING THE PUBLICATION OF THE CINEMA OF TRANSGRESSION MANIFESTO AND THE WIDESPREAD DISSEMINATION OF FILMS BY ZEDD, KERN, TURNER, STARK, AND OTHERS, VIA HOME VIDEO TECHNOLOGIES AND SCREENING TOURS THE UNDERGROUND WAS REVITALIZED, AND THE NINETIES SAW A RAPID GROWTH IN TRANSGRESSIVE FILMS AND FESTIVALS THAT WOULD SCREEN THEM.

(1) BILL LANDIS AND MICHELLE CLIFFORD, *Sleazoid Express*, (NEW YORK, 2002), P. 3

(2) Daily News HEADLINE, OCTOBER 30TH, 1975

(3) CHRISTOPHER MELE, *Selling The Lower East Side: Culture, Real Estate, and Resistance in New York City*, (MINNEAPOLIS, 2000), P. 195

(4) IBID., P. 212

(5) ERIC MITCHELL, QUOTED IN ZACK CARLSON AND BRYAN CONNOLLY, *Destroy All Movies!!! The Complete Guide To Punks On Film*, (SEATTLE, 2010), P. 410

(6) GARY INDIANA QUOTED IN MARC MASTERS, *No Wave*, (LONDON, 2007), P. 142

(7) THE SCREENING SPACE O-P WAS RUN BY RAFIC AZZOUNI, FROM THE MID-SEVENTIES ONWARDS, USED FOR SCREENINGS BY THE NO WAVE FILMMAKERS AS WELL AS FILMMAKERS SUCH AS JACK SMITH. ON OCCASION RAFIC WOULD ALSO SCREEN OLD NEWSREELS AND CLASSIC AVANT-GARDE MOVIES.

(8) AMY TAUBIN CITED IN JACK SARGEANT, *Deathtripping: The Extreme Underground*, (NEW YORK, 2007; FIRST PUBLISHED AS *Deathtripping: The Cinema of Transgression*, LONDON, 1995), P. 27

(9) IBID.

(10) NICK ZEDD QUOTED IN IBID., P. 72

(11) THIS LIST IS DRAWN FROM BOTH THE MANIFESTO AND CRICKET DELEMBARD'S *The Cinema of Transgression Where Are They Now?* PUBLISHED IN CLAYTON PATTERSON'S *Captured: A Film and Video History of the Lower East Side* (NEW YORK 2005). MANY ON THIS LIST WOULD FALL-OUT WITH ZEDD WHILE OTHERS MAY NOT PERCEIVE THEMSELVES AS MEMBERS AND THE LIST IS BEST READ AS A CALCULATED MOVE BY ZEDD TO DEFINE AND POSITION THE MOVEMENT.

(12) SEE *The Cinema Of Transgression* IN THIS CATALOGUE.

(13) NICK ZEDD QUOTED IN SARGEANT, P. 68

JACK SARGEANT IS THE AUTHOR OF NUMEROUS BOOKS AND ESSAYS ON EXPLOITATION FILM AND THE NEW YORK UNDERGROUND. HE LIVES IN AUSTRALIA.

CINEMA OF
TRANS
GRESSION:
REPRISAL
IN
REWIND BY
CARLO
McCORMICK

Es wäre wohl unmöglich, einen Mainstreamfilm über das Cinema of Transgression zu drehen. Kein Studio, Regisseur, Star oder Sponsor würde ein solches Projekt wagen - und dies nicht etwa des expliziten Inhalts wegen, sondern weil ein solcher Film nicht glaubhaft wäre. Aus der Rückschau betrachtet, drei Jahrzehnte nach den Geschehnissen, halten es selbst die seinerzeit Beteiligten kaum für möglich, einstmals so desillusioniert, entwurzelt und wütend gewesen zu sein. Seither hat sich viel verändert, und in New York City herrscht einfach nicht mehr dieses wunderbare Chaos wie in den 1980er Jahren.

Obschon das Cinema of Transgression ein bestechender Ausdruck ungezügelter Energien der Jugend war, muss es vor allem im Kontext der Zeit und des Ortes seiner Entstehung verstanden werden. So unkonventionell und unangepasst diese Filme im Vergleich zur künstlerischen Arbeit ihrer Zeitgenossen auch sind, sie bleiben dennoch Teil eines größeren Diskurses und repräsentieren eine Gruppendynamik, welche die Szene im weitesten Sinne kennzeichnete: Die einstige Enklave der Künstlerbohème im East Village von Downtown Manhattan war topografisch in einer Gegend mit baufälligen und billigen Mietshäusern sowie mangelnder öffentlicher Infrastruktur verortet, die sich Lower East Side nannte - über ein Jahrhundert lang fanden hier Generationen von armen Einwanderern ihren ersten Unterschlupf in der Neuen Welt. Das offenkundige Desinteresse an einer Karriere, der ästhetische Nihilismus, der kulturelle Widerstand, das bewusst Amateurhafte, das Hemmungslose und durch und durch Groteske machten das Cinema of Transgression zweifellos zum reinsten Destillat kollektiver Schmerzen und Passionen seiner Bewohner. Im Rückblick begannen und nährten viele eindrucksvolle Figuren der Kultur- und Kunstszenen ihre Karrieren in der Blütezeit des East Village, das sich über Nacht von einem verbotenen und vernachlässigten Problembezirk zum hippen Viertel verwandelte, dessen ehemalige Ladenzeilen in Glanzzeiten nahezu hundert Galerien und Kunsträume beherbergten.

Dennoch ging es den Akteuren des Cinema of Transgression nie um Karriereplanung, sondern um brandstiftende Angriffe auf den Status quo. Für das East Village war bezeichnend, dass die hier herrschende soziale Nähe und Durchlässigkeit eine fruchtbare Mischung aus Musikern, Künstlern, Filmemachern, Schriftstellern, Designern und Performancekünstlern im gleichen Raum hervorbrachte, in dem dann Ideen und Strategien jenseits der herkömmlichen Grenzen des jeweiligen Mediums kommuniziert werden konnten. Dies ermöglichte nicht nur einen andauernden Dialog, in dem man sich über die Disziplinen hinweg inspirierte, austauschte und gegenseitig bereicherte, sondern hinterließ überdies innovative künstlerische Praktiken, für welche die Virtuosität weit weniger entscheidend war als die Fähigkeit, sich einer größtmöglichen Ausdrucksfülle zu bedienen.

Auch muss die Einzigartigkeit der Situation bedacht werden, in der

die Arbeiten entstanden sind: Als Teil des inneren Zirkels wurde man unmittelbar Zeuge der Kreativität als Prozess anstatt eines vorbestimmten *Fait accompli*. Es ging dabei weniger um Präsentationen oder Aufführungen für andere als um den produktiven Austausch von Gleichgesinnten. Das Cinema of Transgression war der bewusste Versuch, dieses Gemeinschaftsgefühl wiederzugewinnen und etwas für den öffentlichen Konsum völlig Ungenießbares hervorzubringen, das nur diejenigen verstehen und wertschätzen konnten, die selbst Teil davon waren. Diese Filme entstanden nicht für ein breites Kunstpublikum, sondern für eine ausgewählte Subkultur, die in den dunkelsten Ecken des Post Punk und der Drogenkultur zu Hause war.

Das East Village war eine gefährliche Zone, die vollkommen ausblutete, als die Einwanderer der ersten und zweiten Generation in den Nachkriegsjahren aus der Stadt flohen und in die Vororte übersiedelten. Es war eines der ärmsten Viertel, hier sah es am schlimmsten aus. Auch während der kurzen Phase, als die Jugendkultur der 1960er Jahre mit Rockclubs wie dem Fillmore East der Gegend den glorreichen Anschein einer Hippieutopie verlieh, störten Verbrechen, Drogen und gewalttätige Banden immer wieder die Atmosphäre von Love und Peace. Fortan ging es steil bergab. Als die ersten Künstlerpioniere den Stadtteil zurückzuerobern begannen, war das East Village nur noch eine ausgebrannte Hülle, die eher den zerbombten Städten im Nachkriegseuropa als einer amerikanischen Metropole glich.

Wie auf einem Drogenmarkt unter freiem Himmel wurde an beinahe jeder Ecke lautstark Heroin verhökert. Das mag erklären, warum Drogensucht so sehr Teil dieser Szene war und eine Zeit lang auch die prominentesten Vertreter des Cinema of Transgression unmittelbar in Mitleidenschaft zog. Die Erschwinglichkeit und der leichte Zugang zu Heroin waren jedoch lediglich das Ventil für eine tiefergreifende Störung.

Auch wenn das explizit Degenerative und die betäubende Preisgabe der Seele an die flüchtige Verlockung ekstatischen Erlebens den Geist prägten, mit dem diese Filme konzipiert und gedreht wurden, sind sie nicht allein mit diesen Attributen zu beschreiben. Während es seinerzeit völlig unhaltbar gewesen wäre, das Cinema of Transgression als politische Kunst zu bezeichnen, so war es genau das. Es stellte eine Kunstform dar, die sich als Reaktion verstand - sowohl auf soziale Missstände als auch auf die vorherrschenden Interessen der etablierten Kunstwelt. Dies trifft umso mehr zu, wenn man sich das dramatische Versagen der politischen Linken zu jener Zeit vor Augen führt. Weit entfernt davon, die Aufkündigung des Politischen oder den politischen Rechtsruck zu forcieren, gab das Cinema of Transgression dem frustrierten, antiautoritären Blick radikal eine neue Richtung vor. Das eigentliche Problem

der alten Linken war es, dass sie die Politik der Straße ignorierte, mit der diese neue Generation von Künstlern sich tagtäglich auseinanderzusetzen hatte - zum Beispiel die Hausbesetzerszene, die langsam Fuß zu fassen begann. Doch dann kam das Jahr 1984 mit seinen Orwellschen Verheißungen, und ein Jahr später machten sich die Filmemacher, die gemeinsam das Cinema of Transgression erfunden hatten, durch ihr erklärendes Manifest einen Namen unter diesem Begriff.

Wann immer die Avantgarde zu blasiert und selbstgefällig wird und in der Orthodoxie erstarrt, entsteht eine vielleicht weniger bedeutsame und gleichzeitig ebenso lebendige Gegenbewegung dazu. Diese Dynamik repräsentierten das East Village im Wesentlichen und das Cinema of Transgression in der Praxis. Die Filmemacher arbeiteten mit dem längst aus der Mode gekommenen, geradezu obsoleten Medium des Super-8-Films, sie drehten vermeintlich ungeschickte Kurzfilme, die sich ganz bewusst vom akademischen Formalismus und von der Politik abwandten. Stattdessen ließen sie sich von entwerteten Low-Budget-Exploitationfilmen und bluttriefenden B-Movies inspirieren und kosteten die auf Ursprünglichkeit und Intensität ausgerichtete Do-it-yourself-Attitüde primitiver Unprofessionalität aus. Das offensichtliche Defizit an Methodik und Bedeutung, das für diese gesamte Kunstszene so bezeichnend ist, war mehr als bloß die Ablehnung der Avantgarde und ihrer Praktiken, denn heute wissen wir, dass sich die ein ganzes Jahrhundert voranschreitende Moderne zu jenem Zeitpunkt abgeschliffen hatte. Das Zeitalter der „Ismen“ war vorbei und ein eher richtungsloser Pluralismus breitete sich aus. Diese Verschmelzung von Ursache und Wirkung sollte alsbald ein respektables Fundament erhalten, als die Kunstwelt sich kurz darauf an den Ideen der Postmoderne orientierte. Dies trifft sowohl auf das Cinema of Transgression mit seinen referenziellen Strategien, gebrochenen Narrativen und der freien Verwendung von gefundenem Filmmaterial oder raubkopierten Soundtracks zu, als auch auf das allgegenwärtige Potpourri aus Appropriation und Infantilismus in den Galerien des East Village.

Ein vergleichbar signifikantes und leichter nachvollziehbares Attribut dessen, was im East Village vor sich ging, war das Aufkommen einer neuen Sexualpolitik. Als in den beliebtesten Nightclubs der Szene wie dem Club 57, The Pyramid, 8 BC, Limbo Lounge und Chandelier, in denen regelmäßig Filme des Cinema of Transgression gezeigt wurden, die skandalösesten Punk-Drag-Acts mit John Sex, Tanya Ransom, Ethyl Eichelberger, RuPaul und Lady Bunny auf die Bühne kamen, wurde die Drag-Extravaganza mit Namen „Wigstock“ zum größten Festival der Gegend. Dies markierte den Beginn der Queer Culture, die enormen Einfluss auf die gesamte Kunstszene, insbesondere auf die Performancekünstler, nahm. Viele von ihnen, unter anderem Karen Finley, Kembra Pfahler, David Wojnarowicz und Joe Coleman, sollten im Laufe der Zeit zu Mitstreitern des Cinema of Transgression werden. Offerierte die Postmoderne die Zersplitterung von Bedeutung, so spielte die Queer

Culture mit der Auflösung sexueller Identität. Das Cinema of Transgression war die psychische Manifestation des East Village, man könnte auch sagen die Summe seines verheerenden Zerfalls. Es waren die Künstler, die im East Village lebten, als der Ort noch etwas Besonderes war, und die anschließend mit der heraufziehenden Katastrophe fertig werden mussten. In ihren Arbeiten ist nichts von dem optimistischen Hoch, das sonst den Aufschwung einer Szene charakterisierte, zu spüren. Vielmehr hinterlassen sie den bitteren Nachgeschmack des Zusammenbruchs und der Spaltung des Viertels durch die polarisierenden Zwänge von Gentrifizierung und Obdachlosigkeit. In diesem Moment, als eine kollektive Amnesie von Amerika Besitz ergriff, als die propagierten „Familienwerte“, „Sag einfach Nein“-Plattitüden und „Schützt die Kinder“-Zensurbestimmungen auf verblüffende Weise Gleichgültigkeit und Intoleranz gegenüber Differenz institutionalisierten, erblickte das Cinema of Transgression das Licht der Welt - wie der kleine Bastard in Artauds Theater der Grausamkeit.

Carlo McCormick ist Kunstkritiker in New York, Autor zahlreicher Bücher und Chefredakteur des PAPER MAGAZINE.

CINEMA OF TRANSGRESSION: REPRISAL IN REWIND

CARLO McCORMICK

IT WOULD BE IMPOSSIBLE TO MAKE A MAINSTREAM MOVIE ABOUT THE CINEMA OF TRANSGRESSION. NO STUDIO, PRODUCER, DIRECTOR, STAR OR BACKER WOULD TOUCH IT - AND HARDLY BECAUSE OF THE EXPLICIT CONTENT, BUT BECAUSE NO ONE WOULD BELIEVE IT. THINKING BACK ON IT TODAY, THREE DECADES AFTER THE FACT, IT IS INDEED HARD FOR THOSE WHO WERE THERE TO FIND IT ALL THAT PLAUSIBLE. IT'S DIFFICULT TO IMAGINE EVER BEING THAT DISILLUSIONED, ALIENATED AND ANGRY. SO MUCH HAS CHANGED SINCE THEN, AND CERTAINLY THE NEW YORK CITY OF TODAY BARELY RESEMBLES THE GLORIOUS SHAMBLES IT WAS IN THE EIGHTIES.

ALTHOUGH IN MANY WAYS AN EXPLICIT MANIFESTATION OF THE UNRULY ENERGIES OF YOUTH, THE CINEMA OF TRANSGRESSION MUST BE UNDERSTOOD PRIMARILY IN THE CONTEXT OF ITS TIME AND PLACE. OUTRÉ AS THESE FILMS MAY BE, AND THEIR GESTURES WERE OFTEN AT ODDS WITH THE WORK OF THEIR CONTEMPORARIES, THEY WERE NEVERTHELESS ALWAYS UNDERSTOOD AS PART OF THE WIDER DISCOURSE AND AN IMPORTANT FACTOR OF THE GROUP DYNAMIC WHICH DEFINED THE SCENE IN ITS BROADEST TERMS: THE ONCE BOHEMIAN ARTIST ENCLAVES OF THE EAST VILLAGE OF DOWNTOWN MANHATTAN ARE PART OF A LARGER TOPOGRAPHY OF LOW-RENT DILAPIDATED TENEMENT HOUSING AND NEGLIGIBLE PUBLIC SERVICES CALLED THE LOWER EAST SIDE (IT HAD FOR OVER A CENTURY PROVIDED THE FIRST ENTRY-LEVEL FOOTHOLD IN THE NEW WORLD FOR GENERATIONS OF POOR IMMIGRANTS).

THERE WAS SOMETHING IN THE BLATANT LACK OF CAREER ASPIRATIONS,

AESTHETIC NIHILISM, CULTURAL ANTAGONISM, DELIBERATE AMATEURISM, SELF-INDULGENCE AND VISCERAL LEVEL OF GROTESQUE EMBODIED BY THE CINEMA OF TRANSGRESSION THAT MADE IT UNDENIABLY THE PUREST DISTILLATION OF THE COLLECTIVE PAIN AND PASSION OF THE EAST VILLAGE. IN RETROSPECT MANY FORMIDABLE CULTURAL FIGURES STARTED AND NURTURED THEIR CAREERS DURING THE HEYDAY OF THE EAST VILLAGE ART SCENE, WHICH WENT SEEMINGLY OVERNIGHT FROM A FORBIDDEN AND NEGLECTED NO-GO ZONE TO A HUB OF HIPNESS THAT AT ITS PEAK HAD NEARLY A HUNDRED GALLERIES AND ART-SPACES CROWDED INTO ITS SPRAWL OF STOREFRONTS.

HOWEVER, THE CINEMA OF TRANSGRESSION WAS NOTABLY NEVER ABOUT LAUNCHING CAREERS AS MUCH AS ABOUT INCENDIARY ASSAULTS ON THE STATUS QUO BY A CLEAR IN-GROUP. ONE OF THE PREVAILING CHARACTERISTICS OF THE EAST VILLAGE IS THAT SOCIAL PROXIMITY AND FLUIDITY ALWAYS PUT A POTENT MIX OF MUSICIANS, ARTISTS, FILMMAKERS, WRITERS, DESIGNERS AND PERFORMANCE ARTISTS IN THE SAME ROOM WHERE IDEAS AND STRATEGIES WERE EXCHANGED ACROSS THE USUAL BOUNDARIES OF INDIVIDUAL MEDIUMS. NOT ONLY DID THIS CREATE AN ONGOING DIALOGUE IN WHICH DIFFERENT DISCIPLINES COULD INSPIRE, INFORM AND ENRICH ONE ANOTHER, IT LEFT A LEGACY OF MIGRATORY PRACTICES WHERE VIRTUOSITY WAS FAR LESS PARAMOUNT THAN THE CAPACITY TO EMBRACE THE FULLEST POSSIBLE ARRAY OF EXPRESSIONS.

IT IS NECESSARY TO NAIL DOWN WHAT WAS SO UNIQUE ABOUT THE SITUATION ALL THE WORK WAS CREATED IN: HERE THE IN-GROUP COULD WITNESS CREATIVITY AS A PROCESS INSTEAD OF A PREORDAINED FAIT ACCOMPLI. NOTHING WAS DISPLAYED OR PERFORMED FOR OTHERS SO MUCH AS SHARED WITH A COMMUNITY. THE CINEMA OF TRANSGRESSION WAS A DELIBERATE ATTEMPT TO REGAIN THAT ESSENCE OF COMMUNITY, TO CREATE SOMETHING IN EVERY WAY UNPALATABLE FOR BROADER PUBLIC CONSUMPTION, SOMETHING THAT COULD ONLY BE UNDERSTOOD AND APPRECIATED TO THOSE WHO WERE IN SOME WAY A PART OF IT. THESE FILMS WERE NOT MADE WITH THE ENTIRETY OF THE ARTS IN MIND BUT FOR A FAR MORE SELECTIVE SUBCULTURE, ONE THAT INHABITED THE DARKEST MARGINS OF POST-PUNK MUSIC AND DRUG CULTURE.

THE EAST VILLAGE WAS A PERILOUS ZONE THAT HAD BEEN PHYSICALLY GUTTED IN THE WORST WAY BY THE GREAT WHITE FLIGHT FROM THE CITY THAT BEGAN IN THE POST-WAR YEARS AS FIRST AND SECOND GENERATION IMMIGRANTS MOVED TO THE SUBURBS. AS ONE OF THE POOREST NEIGHBORHOODS THE EAST VILLAGE GOT THE WORST OF IT. EVEN IN ITS BRIEF MOMENT OF YOUTH CULTURE GLORY DURING THE SIXTIES, WHEN ROCK CLUBS LIKE THE FILLMORE EAST GAVE THE VILLAGE A PATINA OF HIPPIE UTOPIANISM, CRIME, DRUGS AND GANG VIOLENCE CONSTANTLY SCARRED THE LOVE-VIBE IN THE MOST PUBLICLY TABLOID OF WAYS. FROM THEN ON, THINGS REALLY WENT DOWNHILL. BY THE TIME THE FIRST PIONEERING ARTISTS BEGAN TO RE-COLONIZE THE EAST VILLAGE IT WAS A BURNT-OUT SHELL, ONE THAT LOOKED MORE LIKE THE BOMBED OUT CITIES OF POST-WAR EUROPE THAN AN AMERICAN METROPOLIS.

THE EAST VILLAGE FEATURED AN OPEN AIR DRUG MARKET WHERE HEROIN WAS LOUDLY HAWKED ON SEEMINGLY EVERY STREET CORNER. THIS IN PART EXPLAINS WHY DRUG ADDICTION WAS SO MUCH A PART OF THE SCENE,

DIRECTLY AFFECTING FOR A TIME A NUMBER OF THE MOST PROMINENT FIGURES IN THE CINEMA OF TRANSGRESSION, BUT THE EASY AVAILABILITY AND AFFORDABILITY OF HEROIN WAS ONLY AN OUTLET FOR A DEEPER DISEASE. IF THE EXPLICIT DEGENERACY AND PSYCHOLOGICALLY NUMBED ABANDONMENT TO THE ELUSIVE LURE OF ECSTATIC EXPERIENCE CHARACTERIZES MUCH OF THE SPIRIT IN WHICH THESE MOVIES WERE CONCEIVED AND MADE, IT DOES NOT COME CLOSE TO A FULL DESCRIPTION OF THEIR TOTALITY. ALTHOUGH IT WOULD HAVE BEEN EXTREMELY UNTENABLE AT THE TIME TO CONSIDER THE CINEMA OF TRANSGRESSION AS POLITICAL ART, IT WAS PRECISELY THAT. IT WAS A REACTIONARY GENRE, REACTING AS MUCH AGAINST THE SOCIAL ILLS AROUND IT AS TO THE PREVAILING INTERESTS OF THE ART WORLD ESTABLISHMENT. THIS IS ESPECIALLY TRUE IF WE RECALL JUST HOW DRAMATIC THE FAILURE OF THE LEFT WAS AT THAT TIME. FAR FROM REPRESENTING AN APOLITICAL RETRENCHMENT OR A TURN TO THE RIGHT THE CINEMA OF TRANSGRESSION WAS ESSENTIALLY A RADICAL REDIRECTION OF THE DISSATISFIED, ANTI-AUTHORITARIAN GAZE. FOR THE PROBLEM ENDEMIC TO THE OLD LEFT WAS THAT IT IGNORED THE STREET LEVEL POLITICS BEING WORKED OUT ON A DAILY BASIS BY THIS NEW GENERATION OF ARTISTS WHERE MAJOR DEVELOPMENTS LIKE THE SQUATTERS MOVEMENT WERE BEGINNING TO TAKE HOLD. THIS DISJUNCTION HAD LONG BEEN FESTERING, BUT THEN 1984 HAPPENED WITH ALL ITS ORWELLIAN PROMISE, A YEAR BEFORE THE FILMMAKERS THAT WOULD COLLECTIVELY MAKE UP THE 'CINEMA OF TRANSGRESSION' WOULD TAKE THEIR NAME FROM THEIR ONLY TRULY SELF-PROMOTIONAL MEMBER'S DECLARATORY MANIFESTO.

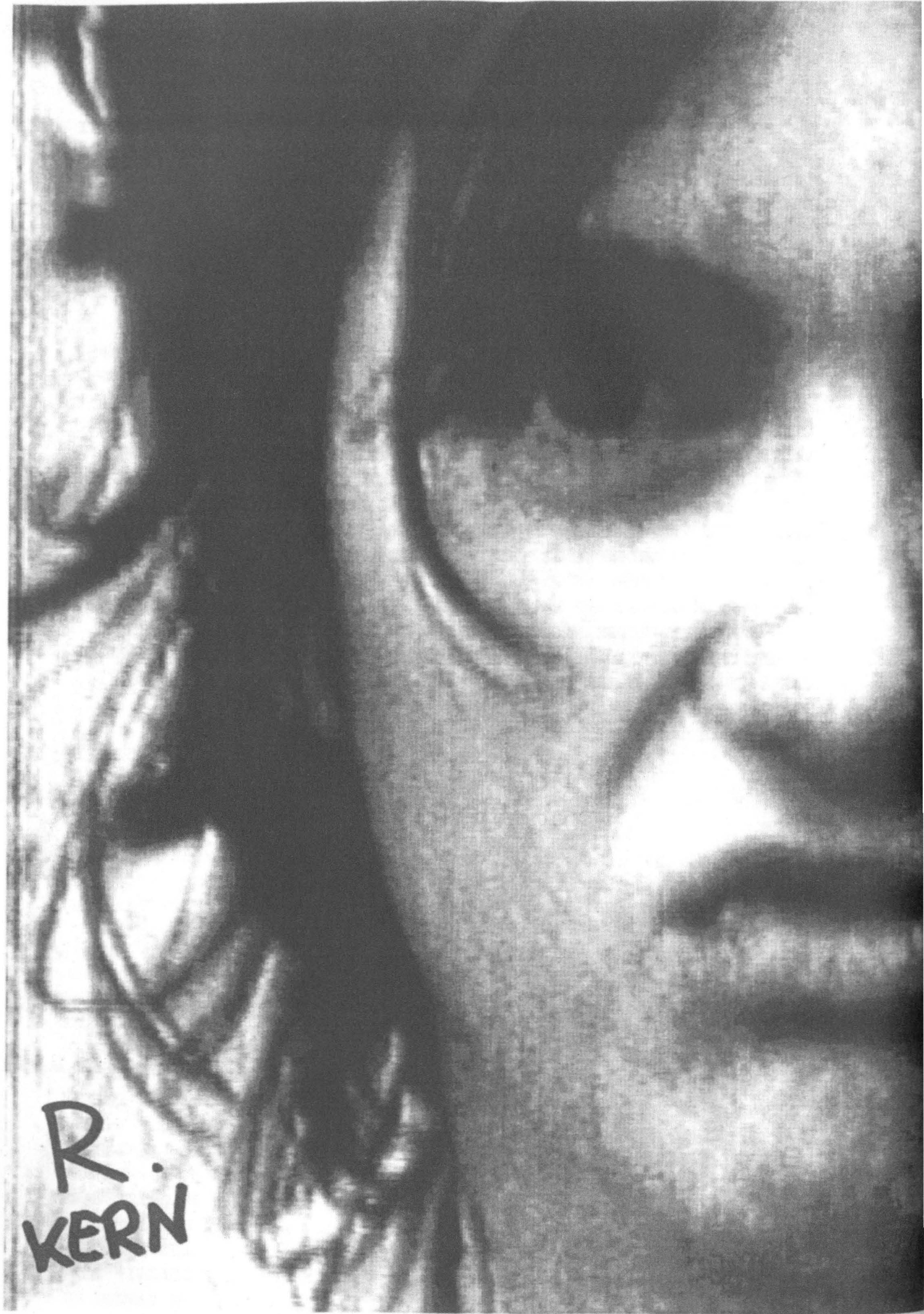
WHENEVER THE AVANT-GARDE GETS SMUG, COMPLACENT AND OVERLY OSSIFIED IN ITS ORTHODOXIES IT WILL INVOKE A LESSER BUT EQUALLY VITAL CORRECTIVE MOVEMENT. THIS IN ESSENCE IS WHAT THE EAST VILLAGE WAS, AND IN PRACTICE WHAT THE CINEMA OF TRANSGRESSION MOST GLORIOUSLY REPRESENTED. THE FILMMAKERS WORKED IN THE ABANDONED AND NEARLY OBSOLETE MEDIUM OF HOME MOVIES, SUPER 8MM FILM, FASHIONING SEEMINGLY CRAFT-LESS SHORTS THAT DELIBERATELY TURNED AWAY FROM ACADEMIC FORMALISMS AND POLITICS. INDEED, THE CINEMA OF TRANSGRESSION TOOK ITS CUES FROM THE MOST DEBASED HISTORY OF LOW-BUDGET EXPLOITATION AND GORE B MOVIES, WALLOWING IN A PRIMITIVE DIY AMATEURISHNESS THAT WAS ALL ABOUT PRIMACY AND INTENSITY.

THE APPARENT LACK OF METHODOLOGY AND MEANING SO SYMPTOMATIC OF THIS ART SCENE AS A WHOLE MUST BE ATTRIBUTED TO MORE THAN MERELY A REJECTION OF AVANT-GARDE PRACTICES, FOR WE CAN SEE NOW THAT IN FACT THE WHOLE CENTURY-LONG PROGRESS OF MODERNISM HAD BY THEN COME TO A GRINDING HALT. THE AGE OF 'ISMS' HAD PASSED AND A MORE DIRECTIONLESS MIASMA OF PLURALISMS TOOK OVER. SOON THIS SLIPPAGE OF CAUSE AND EFFECT WOULD GAIN MORE RESPECTABLE FOOTING AS THE ART WORLD ATTACHED ITSELF TO THE IDEAS OF POST-MODERNISM. THIS IS AS TRUE OF THE ADOPTIVELY REFERENTIAL STRATEGIES, BROKEN-DOWN NARRATIVES AND FREE USE OF FOUND FOOTAGE OR PIRATED SOUNDTRACKS TYPICAL TO THE CINEMA OF TRANSGRESSION AS IT IS TO THE PASTICHE OF APPROPRIATIONS AND INFANTILISMS THAT RAN RAMPANT THROUGH THE EAST VILLAGE GALLERIES. ANOTHER EQUALLY SIGNIFICANT ATTRIBUTE OF WHAT WAS GOING ON IN THE EAST VILLAGE THAT IS EASIER TO UNDERSTAND IS THE RISE OF A NEW KIND OF SEXUAL POLITICS. JUST AS THE MOST POPULAR NIGHTCLUBS OF THE SCENE

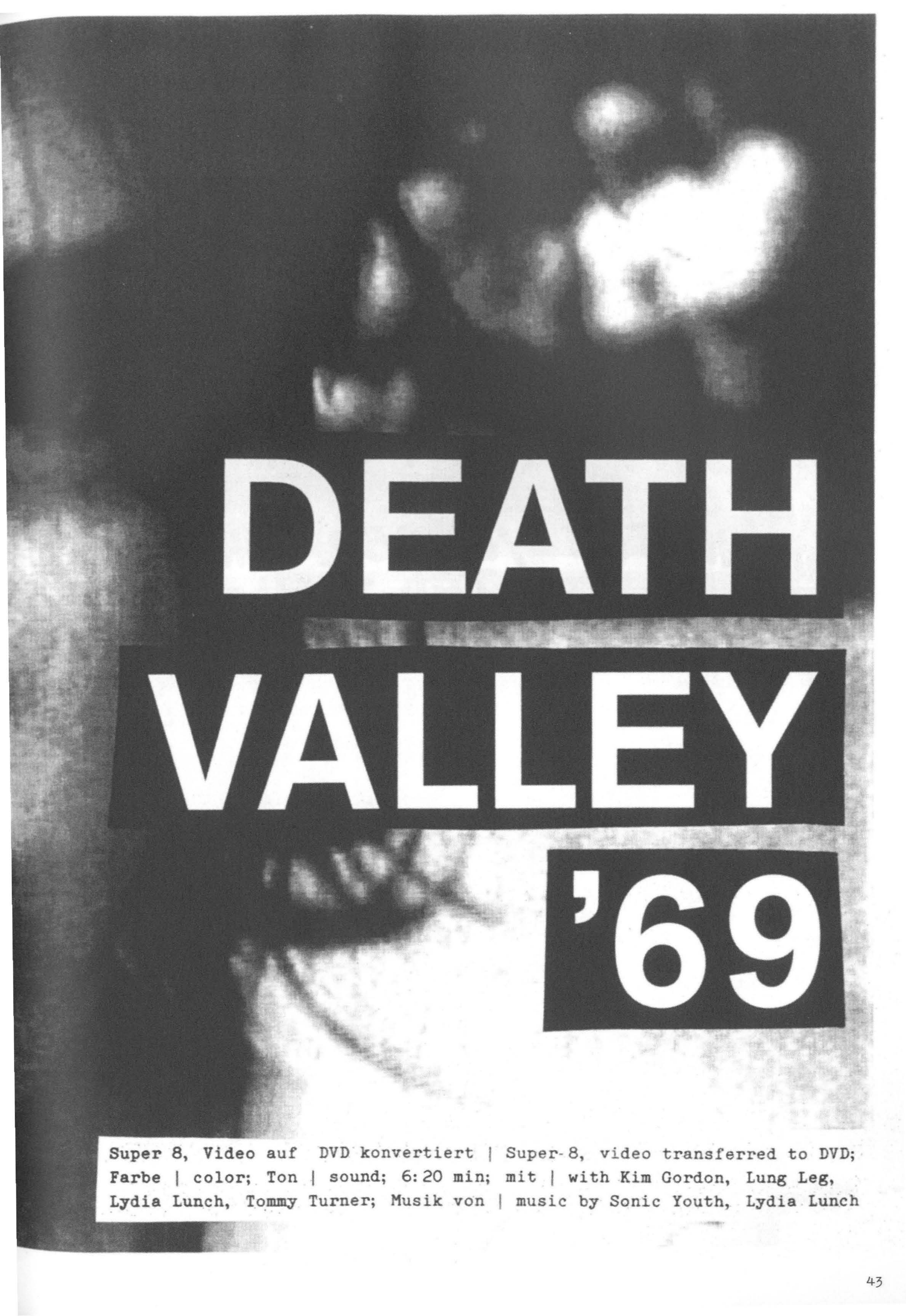
LIKE CLUB 57, THE PYRAMID, 8 BC, LIMBO LOUNGE AND CHANDELIER (ALL OF WHICH WERE REGULAR VENUES FOR CINEMA OF TRANSGRESSION SCREENINGS) PROMINENTLY FEATURED THE MOST OUTRAGEOUS KINDS OF PUNK-INFUSED DRAG ACTS LIKE JOHN SEX, TANYA RANSOM, ETHYL EICHELBERGER, RuPAUL AND LADY BUNNY, THE BIGGEST NEIGHBORHOOD FESTIVAL WAS A DRAGEXTRAVAGANZA CALLED WIGSTOCK. THIS WAS THE BEGINNING OF QUEER CULTURE, AND ITS INFLUENCE ON THE ENTIRE ART SCENE (PARTICULARLY THE PERFORMANCE ARTISTS) WAS MONUMENTAL - MANY OF WHOM (INCLUDING KAREN FINLEY, KEMBRA PFAHLER, DAVID WOJNAROWICZ AND JOE COLEMAN) WOULD BECOME INVOLVED WITH THE CINEMA OF TRANSGRESSION AS COLLABORATORS OVER TIME. MUCH AS POST-MODERNISM WOULD PROFFER A SPLINTERING OF MEANING, SO TOO WOULD QUEER CULTURE INVOKE A SIMILAR OBLIVATION OF SEXUAL IDENTITY.

THE CINEMA OF TRANSGRESSION WAS THE PSYCHIC MANIFESTATION OF ALL THE MYRIAD WAYS THE COMMUNITY WAS REACTING, A SUM OF THAT DEVASTATING SPLINTERING. IT WAS THE ARTISTS WHO WERE THERE WHEN THE EAST VILLAGE REALLY WAS SOME PLACE SPECIAL, COMING TO TERMS WITH THE DISASTER IT WAS FAST BECOMING. IN THEIR WORK YOU DO NOT FEEL THE OPTIMISTIC HIGH THAT CHARACTERIZES THE BEGINNING OF A SCENE, YOU TASTE THE BITTER BACKWASH OF ITS COLLAPSE AS THE POLARIZING FORCES OF GENTRIFICATION AND HOMELESSNESS TORE APART THE FABRIC OF THE NEIGHBORHOOD. AT THAT MOMENT WHEN A COLLECTIVE AMNESIA SWEEPED AMERICA, WHEN FAMILY VALUES, JUST-SAY-NO PLATITUDES AND PROTECT-THE-KIDS CENSORSHIPS RATIONALIZED A STUNNING INSTITUTIONALIZING OF INDIFFERENCE AND INTOLERANCE TOWARDS DIFFERENCE, THE CINEMA OF TRANSGRESSION WAS BORN LIKE THE BASTARD CHILD OF ARTAUD'S THEATER OF CRUELTY.

CARLO McCORMICK IS AN ART CRITIC BASED IN NEW YORK. THE AUTHOR OF NUMEROUS BOOKS, HE IS SENIOR EDITOR OF Paper Magazine.



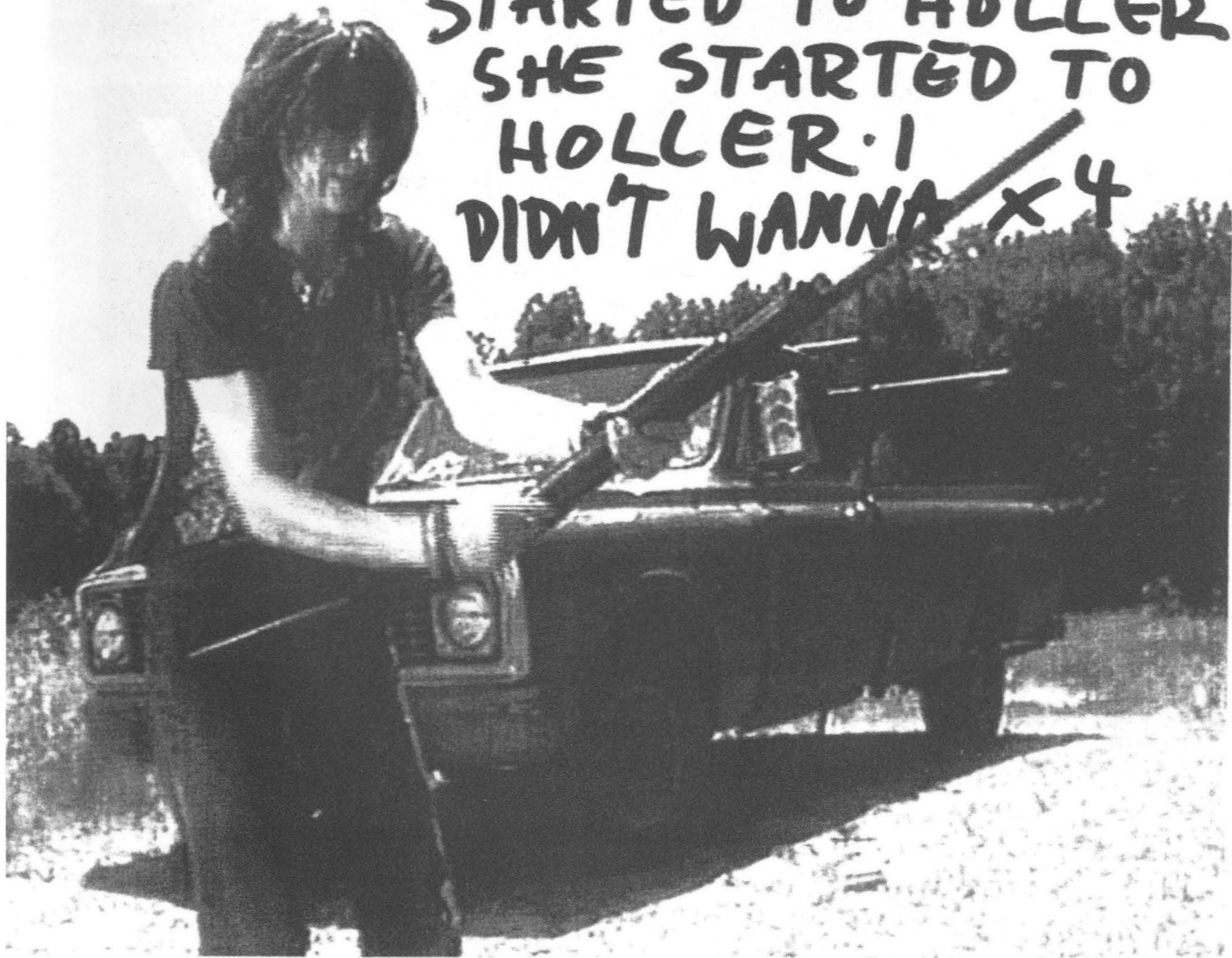
R.
KERN

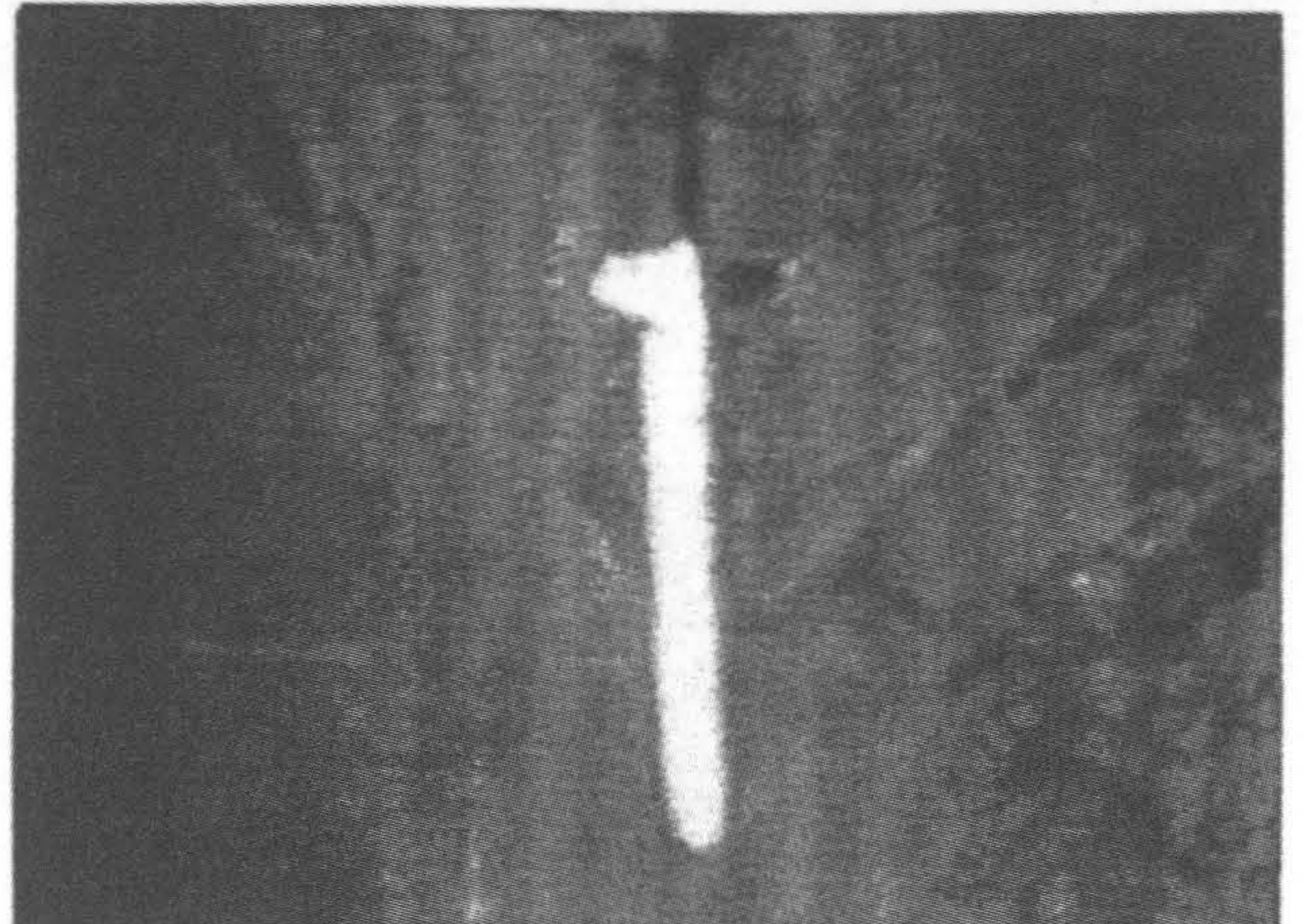


DEATH VALLEY '69

Super 8, Video auf DVD konvertiert | Super-8, video transferred to DVD;
Farbe | color; Ton | sound; 6:20 min; mit | with Kim Gordon, Lung Leg,
Lydia Lunch, Tommy Turner; Musik von | music by Sonic Youth, Lydia Lunch

COMING DOWN. SADIE I LOVE IT.
NOW NOW NOW. DEATH VALLEY '69.
YOU'RE RIGHT. YOU'RE RIGHT. YOU'RE
RIGHT. YOU'RE RIGHT. YOU WERE
RIGHT. I WAS ON THE WRONG TRACK.
WE'RE DEEP IN THE VALLEY. ~~DEEP~~
~~DEEP IN THE VALLEY~~ HOW DEEP
IN ~~THE~~ THE GULLEY. AND NOW IN
THE CANYON. AND NOW IN THE
CANYON. ~~OUT IN THE YONDER~~. WAY
OUT IN THE YONDER. SHE
STARTED TO HOLLER.
SHE STARTED TO
HOLLER. I
DIDN'T WANNA X4





DEATH VALLEY '69 (1986)

Das Musikvideo DEATH VALLEY '69 zum gleichnamigen Song von Sonic Youth und Lydia Lunch aus dem Jahr 1984 ist eine Collage aufeinander prasselnder Bilder: Die Bandmitglieder springen von einem Pickup Truck und fuchteln wild mit Schusswaffen herum. In einem Landhaus liegen sie schließlich erschossen und mit herausquellenden Eingeweiden auf dem blutüberströmten Boden. Aufnahmen exaltierter Bühnenauftritte von Sonic Youth und Lydia Lunch und Bilder einer Punkerin, die voller Aggression

durch die Straßen New Yorks läuft, werden gegeneinander geschnitten. Dann Szenen einer Demonstration gegen Vietnam und vom Flug einer militärischen Rakete.

Ton und Bild von DEATH VALLEY '69 kreisen thematisch um die unerfüllten Hoffnungen der 1968er-Generation. Während Thurston Moore und Lydia Lunch aus dem Off von Frustration und Gewalt singen, verprügeln Polizisten Demonstranten, und Akteure des Cinema of Transgression wie Lung Leg und Tommy Turner lassen ihren Aggression freien Lauf. AB

BUT SHE STARTED TO HOLLER.
SO I HAD TO HIT IT. HIT IT.
HIT IT. HIT IT. DEEP IN THE
VALLEY. IN THE TRUNK OF AN
OLD CAR. IN THE BACK OF A
~~CHEVY~~ CHEVY. I GOT SAND IN
MY MOUTH YOU GOT SAND IN
YOUR MOUTH. AND YOU GOT SUN
IN YOUR EYES I GOT SUN IN MY
EYES. BLIND BLINDED. AND YOU
WANTED TO GET THERE. BUT
I COULDN'T GO FASTER I WANTED
TO GET THERE. BUT YOU COULDN'T
GO FASTER. SO I STARTED TO HIT
IT YOU COULDN'T GO FASTER.
SO I STARTED TO HIT IT. AND I STARTED
TO HIT IT. HIT IT. HIT IT.
HIT IT. HIT IT. HIT IT. HIT IT. HIT
IT. HIT IT. COMING DOWN.
SADIE I LOVE IT. NOW NOW
NOW. DEATH VALLEY '69.
DEATH VALLEY '69. DEATH
VALLEY '69. DEATH VALLEY '69

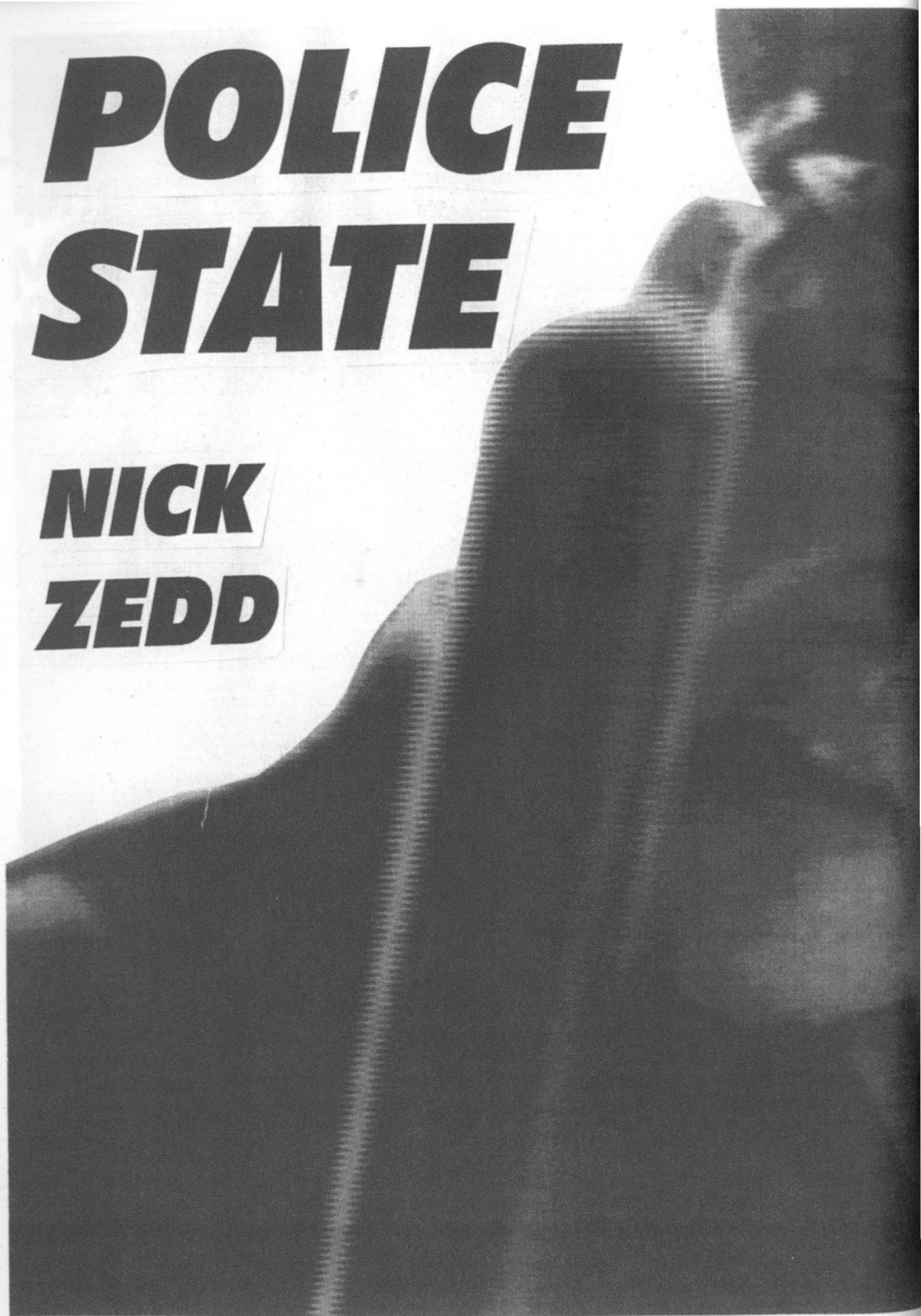


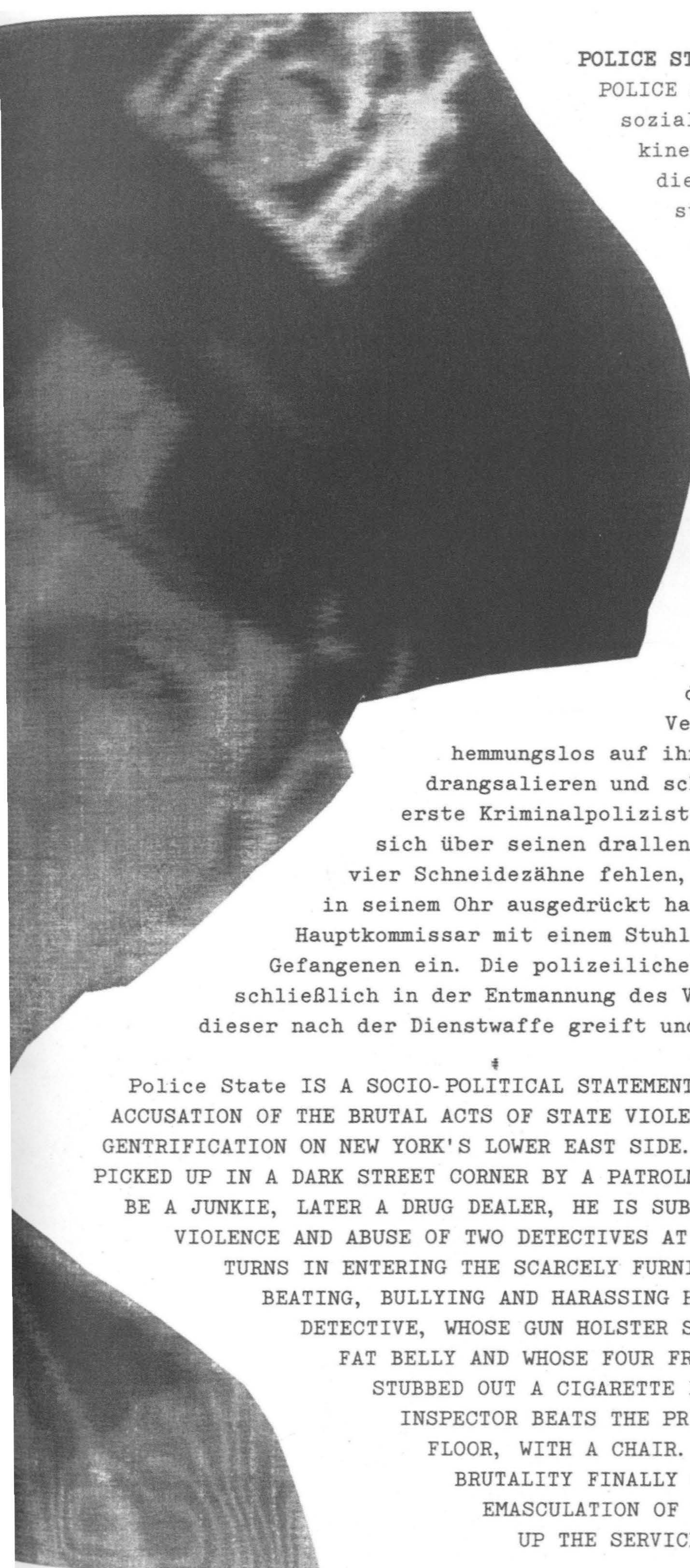
THE MUSIC VIDEO *Death Valley '69* THAT ACCOMPANIED SONIC YOUTH AND LYDIA LUNCH'S EPONYMOUS 1984 SONG IS A COLLAGE MADE UP OF RAPIDLY CHANGING IMAGES: THE BAND MEMBERS JUMP OFF A PICKUP TRUCK BRANDISHING THEIR WEAPONS. AT THE END, THEY LIE DEAD ON THE BLOODIED FLOOR OF A COUNTRY HOUSE WITH THEIR GUTS HANGING OUT. SHOTS FROM EXALTED STAGE PERFORMANCES BY SONIC YOUTH AND LYDIA LUNCH ARE INTERCUT WITH IMAGES OF A FEMALE AGGRESSION-FILLED PUNK RUNNING THROUGH THE STREETS OF NEW YORK.

FOLLOWED BY SCENES OF A PROTEST MARCH AGAINST THE VIETNAM WAR AND THE FLIGHT OF A MILITARY MISSILE. THE AUDIO-VISUAL THEME OF *Death Valley '69* REVOLVES AROUND THE DISAPPOINTED DESIRES OF THE STUDENT-PROTEST GENERATION. AS THURSTON MOORE AND LYDIA LUNCH SING OF FRUSTRATION AND VIOLENCE OFF-SCREEN, WE SEE POLICE BEAT UP DEMONSTRATORS, AND PROTAGONISTS FROM THE CINEMA OF TRANSGRESSION, SUCH AS LUNG LEG AND TOMMY TURNER, INDULGE THEIR AGGRESSION. AB

POLICE STATE

**NICK
ZEDD**





POLICE STATE (1987)

POLICE STATE ist ein sozialpolitisches Statement, eine kinematografische Anklage gegen die brutalen Ausschreitungen staatlicher Gewalt im Kontext der Gentrifizierung der Lower East Side. Ein junger Mann (Nick Zedd) wird in einer dunklen Straßenecke von einem Streifenpolizisten aufgespürt. Zunächst als Junkie, dann als Drogendealer verdächtigt, ist er auf dem Polizeirevier wehrlos der körperlichen Gewalt zweier Beamter ausgesetzt, die abwechselnd den karg möblierten

Vernehmungsraum betreten, hemmungslos auf ihn einprügeln, ihn drangsalieren und schikanieren. Nachdem der erste Kriminalpolizist, dessen Pistolenholster sich über seinen drallen Wanst spannt und dem alle vier Schneidezähne fehlen, gerade noch eine Zigarette in seinem Ohr ausgedrückt hatte, prügelt der Hauptkommissar mit einem Stuhl auf den am Boden liegenden Gefangenen ein. Die polizeiliche Barbarei kulminiert schließlich in der Entmannung des Verdächtigten, woraufhin dieser nach der Dienstwaffe greift und schießt. LR

Police State IS A SOCIO-POLITICAL STATEMENT, A CINEMATOGRAPHIC ACCUSATION OF THE BRUTAL ACTS OF STATE VIOLENCE IN THE CONTEXT OF THE GENTRIFICATION ON NEW YORK'S LOWER EAST SIDE. A YOUNG MAN (NICK ZEDD) IS PICKED UP IN A DARK STREET CORNER BY A PATROLMAN. AT FIRST SUSPECTED TO BE A JUNKIE, LATER A DRUG DEALER, HE IS SUBJECTED TO THE PHYSICAL VIOLENCE AND ABUSE OF TWO DETECTIVES AT THE STATION, WHO TAKE TURNS IN ENTERING THE SCARCELY FURNISHED ROOM, MERCILESSLY BEATING, BULLYING AND HARASSING HIM. JUST AFTER THE FIRST DETECTIVE, WHOSE GUN HOLSTER STRETCHES TIGHT ACROSS HIS FAT BELLY AND WHOSE FOUR FRONT TEETH ARE MISSING, HAS STUBBED OUT A CIGARETTE IN THE MAN'S EAR, THE CHIEF INSPECTOR BEATS THE PRISONER, WHO IS LYING ON THE FLOOR, WITH A CHAIR. THE BARBARIC POLICE BRUTALITY FINALLY CULMINATES IN THE EMASCULATION OF THE SUSPECT, WHO SNATCHES UP THE SERVICE WEAPON AND FIRES. LR

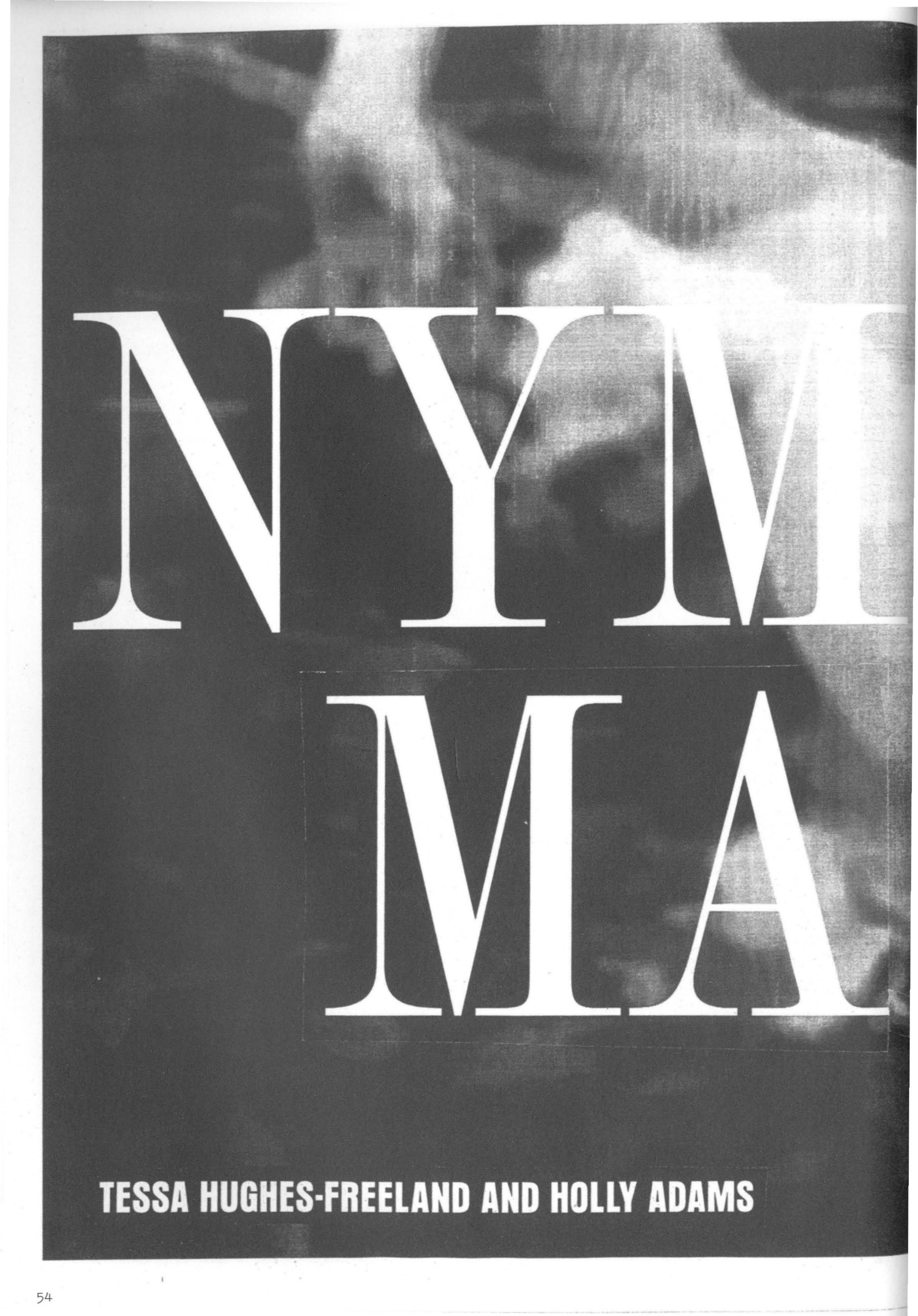




Super 8 auf DVD konvertiert | Super-8
transferred to DVD; Schwarz-weiß | black and
white; Ton | sound; 18:40 min; mit | with Flip
Crowley, Janelle Moore, Rockets Redglare,
Willoughby Sharp, Nick Zedd



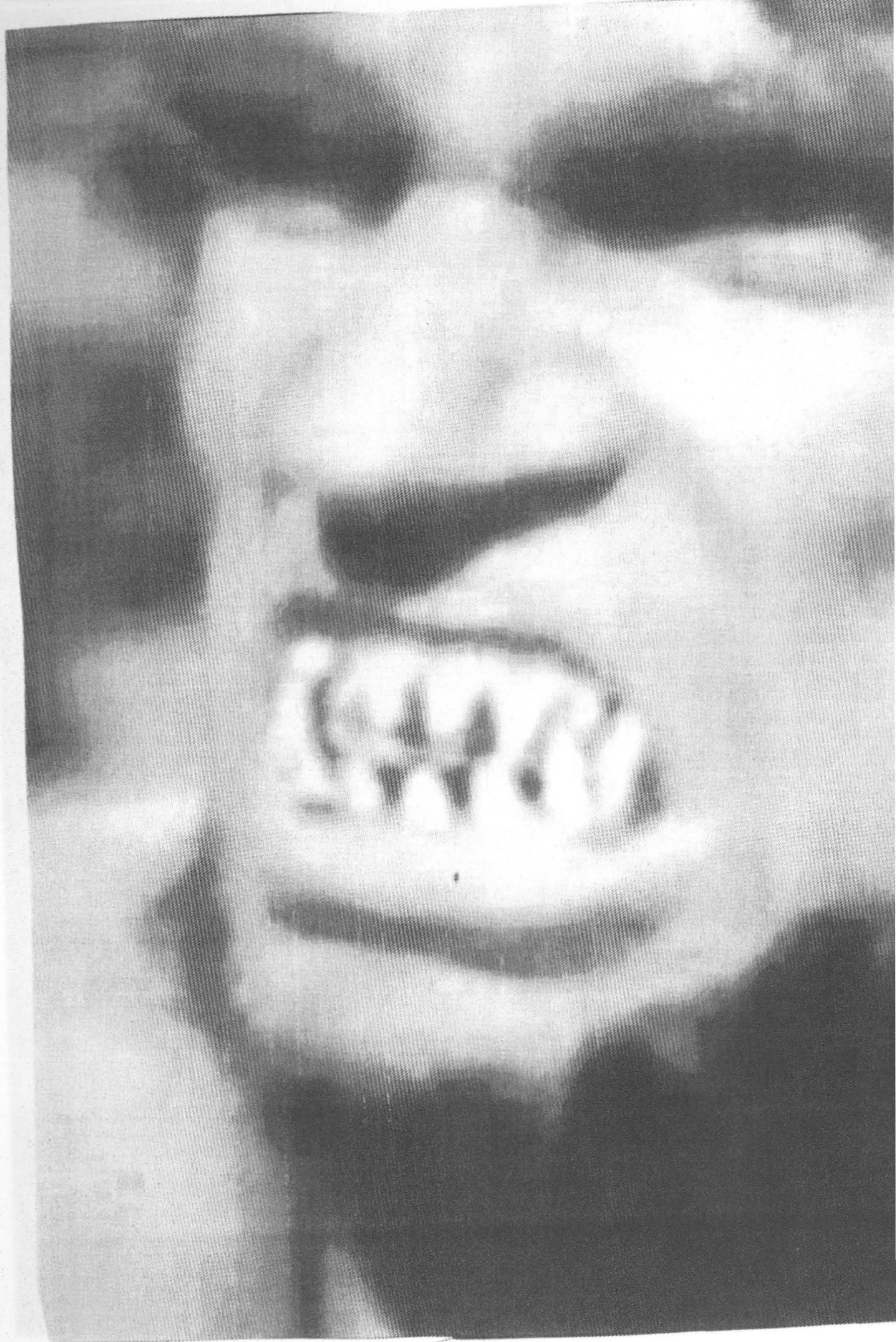




NYM MA

TESSA HUGHES-FREELAND AND HOLLY ADAMS

PHO NIA





NYMPHOMANIA (1993)

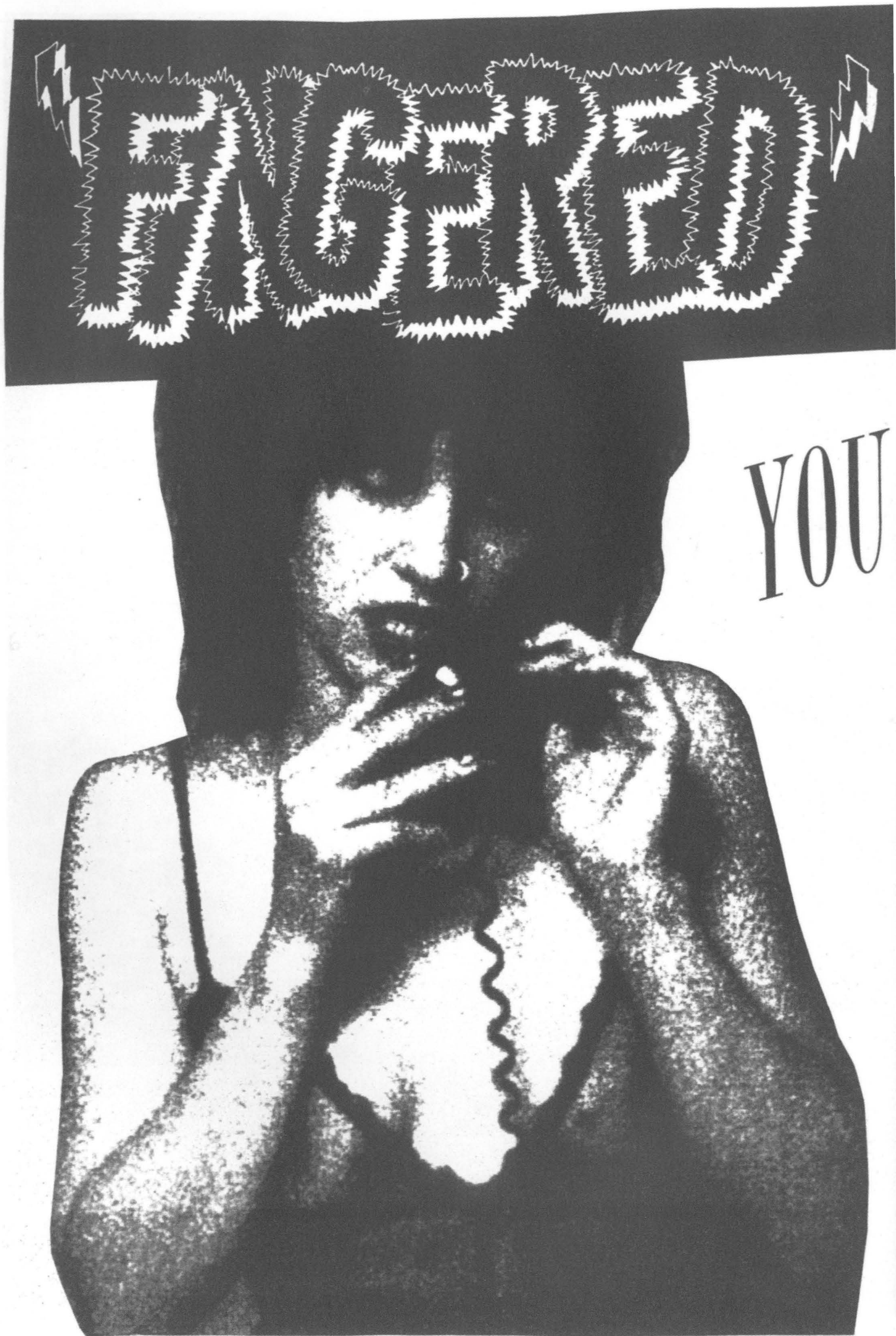
Eine Nymphe tanzt zu Claude Debussys L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE auf einer Wiese und verliert im Taumel ihr leichtes Gewand. Von der Tanzenden unbemerkt, schleicht sich ein Pan an, dessen verzerktes Gesicht und überdimensioniertes Geschlecht seine Erregung verraten. Wie ein wildes Tier stürzt er sich auf die Nymphe und vergewaltigt sie so brutal, dass sein Penis dolchgleich ihre Bauchdecke durchstößt und sie tötet.

Tessa Hughes-Freeland radikalisiert in NYMPHOMANIA eine westlich tradierte Vorstellung von Geschlechterrollen, wie sie in der griechischen Pan-Mythologie vorkommt. Der Film demaskiert die Vorstellung einer naturgegebenen weiblichen Passivität und männlichen Aggression als soziales Konstrukt. Der elegische Tanz der Nymphe und die Fixierung des Pans auf das eigene Geschlecht werden humoristisch übersteigert dargestellt. AB

A NYMPH IS DANCING IN A MEADOW TO CLAUDE DEBUSSY'S L'Après-midi d'un faune, LOSING HER LIGHT DRESS IN THE RAPTURE. THE DANCER IS UNAWARE OF A PAN SILENTLY SNEAKING UP TO HER, WHOSE DISTORTED FACE AND OVERSIZED SEX ORGAN REVEAL HIS AROUSAL. LIKE SOME WILD ANIMAL HE PRANCES AND LEAPS UPON HER, RAPING HER WITH BRUTISH FORCE SUCH THAT HIS DAGGER-LIKE PENIS PENETRATES HER ABDOMEN AND KILLS HER.

IN Nymphomania TESSA HUGHES-FREELAND RADICALIZES A PERCEPTION OF GENDER ROLES IN THE WESTERN TRADITION THAT IS DEPLOYED IN THE GREEK MYTHOLOGICAL FIGURE OF PAN. THE FILM UNMASKS THE NOTION OF SUPPOSEDLY NATURAL FEMALE PASSIVENESS AND MALE AGGRESSION AS A SOCIAL CONSTRUCT. THE NYMPH'S ELEGIAC DANCE AND THE PAN'S FIXATION WITH HIS OWN SEX ARE DEPICTED WITH HUMOROUS EXAGGERATION. AB

Super 8 auf DVD konvertiert | Super-8 transferred to DVD; Farbe | color; Ton | sound; 9:10 min; mit | with Holly Adams, Bob Mook; Musik von | music by Claude Debussy



RICHARD KERN

KNOW IT TAKES

MONEY TO TALK

TO MOMMY





Super 8 auf DVD konvertiert | Super-8 transferred to DVD; Schwarz-weiß |
black and white; Ton | sound; 25:50 min; mit | with Emilio CUBEIRO, Pete
Haskel, Lung Leg, Lydia Lunch, Jet, Marty Nations; Musik von | music by
Lydia Lunch, Clint Ruin, J.G. Thirlwell, Norman Westberg

FINGERED (1986)

Eine Telefonsexarbeiterin trifft einen Kunden. Nach hartem Sex brechen die beiden im Chevrolet zu einer Spritztour auf, die zu einem Horrortrip unmotivierter Brutalität gerät: Einem Fremden wird, weil er die Frau belästigt, kurzum die Kehle durchgeschnitten, einem Freund, an dem die Frau Gefallen findet, ein Messer ins Bein gerammt, sie selbst vergewaltigt und eine hilfesuchende junge Anhalterin misshandelt. Die Zuschauer werden in aller Explizitt Zeugen dieses Geschehens.

FINGERED fhrt zwischenmenschliche Beziehungen im Allgemeinen und Sexualität im Besonderen als Konstellationen von Macht vor. Die Positionen bleiben nicht stabil besetzt und werden weder an bestimmte Personen noch an das Geschlecht gekoppelt. Täter- und Opferrollen werden stattdessen immer neu ausgehandelt und changieren, allein die Dichotomie von Macht und Ohnmacht hat Bestand. Am Ende gebietet dem Paar eine Megafonstimme Einhalt: Die Polizeigewalt kommt ins Spiel, und die Karten werden neu gemischt... NT

A PHONE SEX OPERATOR MEETS ONE OF HER CLIENTS. FOLLOWING HARD, VIGOROUS SEX THE TWO OF THEM TAKE OFF FOR A RIDE IN HIS CHEVROLET, WHICH TURNS INTO A HORROR TRIP OF UNMOTIVATED BRUTALITY: A STRANGER GETS HIS THROAT SLASHED FOR MOLESTING THE WOMAN, A FRIEND GETS A KNIFE PUSHED INTO HIS LEG BECAUSE THE WOMAN TAKES A SHINE TO HIM, THE WOMAN HERSELF IS RAPED AND A YOUNG HITCHHIKER LOOKING FOR HELP IS ABUSED. THE SPECTATORS WITNESS THE SCENES UNFOLDING BEFORE THEM IN ALL THEIR EXPLICITNESS.

Fingered DISPLAYS INTERPERSONAL RELATIONSHIPS IN GENERAL AND SEXUALITY IN PARTICULAR AS CONSTELLATIONS OF POWER. THE CASTING OF POSITIONS IS NOT FIXED; THEY ARE ASSOCIATED NEITHER WITH PARTICULAR PERSONS NOR WITH THEIR GENDER. INSTEAD, THE ROLES OF OFFENDER AND VICTIM ARE CONSTANTLY RENEGOTIATED AND KEEP OSCILLATING AS A RESULT, THE DICHOTOMY OF POWER AND POWERLESSNESS REMAINING THE ONLY CONSTANT. IN THE END, THE COUPLE IS ARRESTED BY A VOICE FROM A MEGAPHONE: POLICE POWER COMES INTO PLAY, AND THE CARDS ARE RESHUFFLED... NT





**RA
TR**

TAP

**TOMMY TURNER
AND
TESSA HUGHES-FREELAND**



Super 8 auf DVD konvertiert | Super-8 transferred to DVD; Schwarz-weiß,
Farbe | black and white, color; Ton | sound; 11 min; mit | with Billy
Maurson; Musik von | music by Jimi Hendrix



RAT TRAP (1986)

In RAT TRAP werden die grausame Tötung einer Ratte und der Herointrip eines Mannes gegeneinander geschnitten. Eine Ratte wird in einem Glas ertränkt. Ein Mann kocht seinen nächsten Schuss Heroin. Die Ratte stirbt langsam und qualvoll, weil schwarze Hände sie in unregelmäßigen Abständen wieder an die Luft zerren. Der Fixer versucht sich seinen Schuss in eine Ader am Arm zu geben, was ihm erst nach mehreren misslungenen Einstichen gelingt. Die schwarzen Hände schneiden den Bauch der Ratte stümperhaft mit einem Klappmesser auf und reißen ihr die Eingeweide aus dem Leib. Der Mann deriliert im Drogenrausch. Die Ratte mit ihren heraushängenden Gedärmen wird so oft auf eine Anordnung von Mausefallen geworfen, bis alle an dem verunstalteten Körper festschnappen. Wie Abfall bleibt sie auf einer Art Vanitas-Arrangement mit Tierschädel liegen. Der Junkie übergibt sich in einen Mülleimer. AB

THE FILM Rat Trap INTERCUTS A RAT'S CRUEL KILLING WITH A MAN'S HEROIN TRIP. A RAT IS BEING DROWNED IN A GLASS. A MAN IS COOKING UP HIS NEXT SHOT OF HEROIN. THE RAT DIES A SLOW AND PAINFUL DEATH BECAUSE BLACK HANDS KEEP PULLING IT OUT OF THE WATER EVERY NOW AND THEN. THE JUNKIE TRIES TO SHOOT UP IN A VEIN ON HIS ARM BUT ONLY SUCCEEDS AFTER SEVERAL UNSUCCESSFUL ATTEMPTS. THE BLACK HANDS CLUMSILY CUT OPEN THE RAT'S STOMACH WITH A JACKKNIFE AND TEAR OUT ITS GUTS. THE MAN IS DELIRIOUS FROM THE DRUGS. THE RAT WITH ITS GUTS HANGING OUT IS REPEATEDLY THROWN INTO AN ARRAY OF MOUSETRAPS UNTIL THEY ALL SNAP SHUT ON THE MUTILATED BODY. JUST LIKE TRASH IT IS LEFT LYING ON A KIND OF VANITAS ARRANGEMENT FEATURING AN ANIMAL SKULL. THE JUNKIE THROWS UP IN A TRASHCAN. AB

X IS Y (1990)

Frauen mit Schminkutensilien, mit
Leopardenmantel, in Abendkleidern,
im bauchfreien Tanktop oder
Negligé, viel nackte Haut, schönes
Haar, laszive Bewegungen und ein
„hysterischer Anfall“: X IS Y
inszeniert einen Reigen weiblicher
Ikonografie und zitiert erotische

Phantasmen. In immer neuen
Wendungen schlägt die Verführung
dabei um in angedeutete Gewalt: Auf

dem Schminktisch liegen
Patronenhülsen, auf dem entblößten
Oberschenkel ein Maschinengewehr.

Die aufreizend in Szene gesetzten

Frauen zücken die verschiedensten

Schusswaffen, richten sie auf den

Betrachter und blicken ihm dabei

provokierend in die Augen.

X IS Y lautet der Titel dieses Films

von Richard Kern programmatisch: Die

Frauen eignen sich phallische Waffen

an und damit symbolisch die Macht.

Zugleich enthält der Titel einen

ironischen Unterton, der im Film

visuell ausbuchstabiert wird: Die

aneinandergereihten Klischees führen

nicht nur vor, dass Sexualität,

Gewalt und Herrschaft eng

miteinander verzahnt sind, sondern

vor allem sich selbst ad absurdum.

In der Schlusssequenz kulminiert das

humorvolle Spiel mit Codes von

Weiblichkeit und phallischer Potenz

in einer Allegorie von Staatsgewalt:

Wollüstig wird den Betrachtern eine

auf dem Star-Spangled Banner

drapierte Knarre präsentiert.

X IS Y wirft ex post auch einen

spöttischen Schatten auf eine Reihe

von Actionheldinnen, die im

Mainstreamkino der Nullerjahre

sexuelle Verführung und rächende

Gewalt gleichermaßen verkörperten und

damit eine neue Ära weiblicher

Autonomie einzuläuten vorgaben.

R. KERN

WOMEN WITH BEAUTY CASES,
LEOPARD-PRINT COATS, EVENING
GOWNS, BARE-BELLY TANK TOPS OR
NEGLIGEEES, MUCH NAKED SKIN,
GORGEOUS HAIR, LASCIVIOUS
MOVEMENTS AND A "HYSTERICAL FIT":

X is Y DISPLAYS FEMALE ICONOGRAPHY
AND CITES EROTIC PHANTASMS.

TAKING EVER NEW TWISTS, THE
SEDUCTION GRADUALLY TRANSFORMS
INTO IMPLIED VIOLENCE: BULLET
CASINGS ON THE DRESSING TABLE, A
MACHINE GUN PERCHED ON A NAKED
THIGH. THE WOMEN, TANTALIZINGLY
DOLLED UP, PULL OUT A RANGE OF
DIFFERENT WEAPONS, [#] POINT THEM AT
THE BEHOLDER, PROVOCATIVELY
GAZING INTO HIS EYES.

X is Y IS THE PROGRAMMATIC TITLE
OF THIS FILM BY RICHARD KERN: THE
WOMEN TAKE POSSESSION OF PHALLIC
WEAPONS IN A SYMBOLIC ACT OF
SEIZING POWER. AT THE SAME TIME,
THE TITLE HAS IRONIC UNDERTONES

THAT ARE MADE EXPLICITLY
VISIBLE IN THE FILM. THE SERIES
OF CLICHÉS NOT ONLY
DEMONSTRATES THE CLOSE
RELATIONSHIP BETWEEN SEXUALITY,
VIOLENCE AND DOMINATION, BUT
ABOVE ALL IT TAKES THE WHOLE
THING TO THE POINT OF ABSURDITY.

IN THE FINAL SEQUENCE THE
HUMOROUS GAME WITH CODES OF
FEMININITY AND PHALLIC POTENCY
CULMINATES IN AN ALLEGORICAL
TAKE ON STATE AUTHORITY: A WOMAN
VOLOPTUOUSLY PRESENTS A PISTOL
RESTING ON THE STARS AND STRIPES.

X is Y
EX POST X is Y CASTS A MOCKING
SHADOW ON A SERIES OF ACTION
HEROINES, TOO, WHO IN NOUGHTIES
MAINSTREAM CINEMA PRETENDED TO
HERALD A NEW ERA OF FEMALE
AUTONOMY BY EQUALLY EMBODYING
SEXUAL SEDUCTIVENESS AND AVENGING
VIOLENCE. NT



Super 8 auf DVD konvertiert | Super-8 transferred to DVD; Farbe | color; Ton |
sound; 4 min; mit | with Christina, Jacki O, Linda Serby, Casandra Stark,
Tomoya; Musik von | music by Cop Shoot Cop



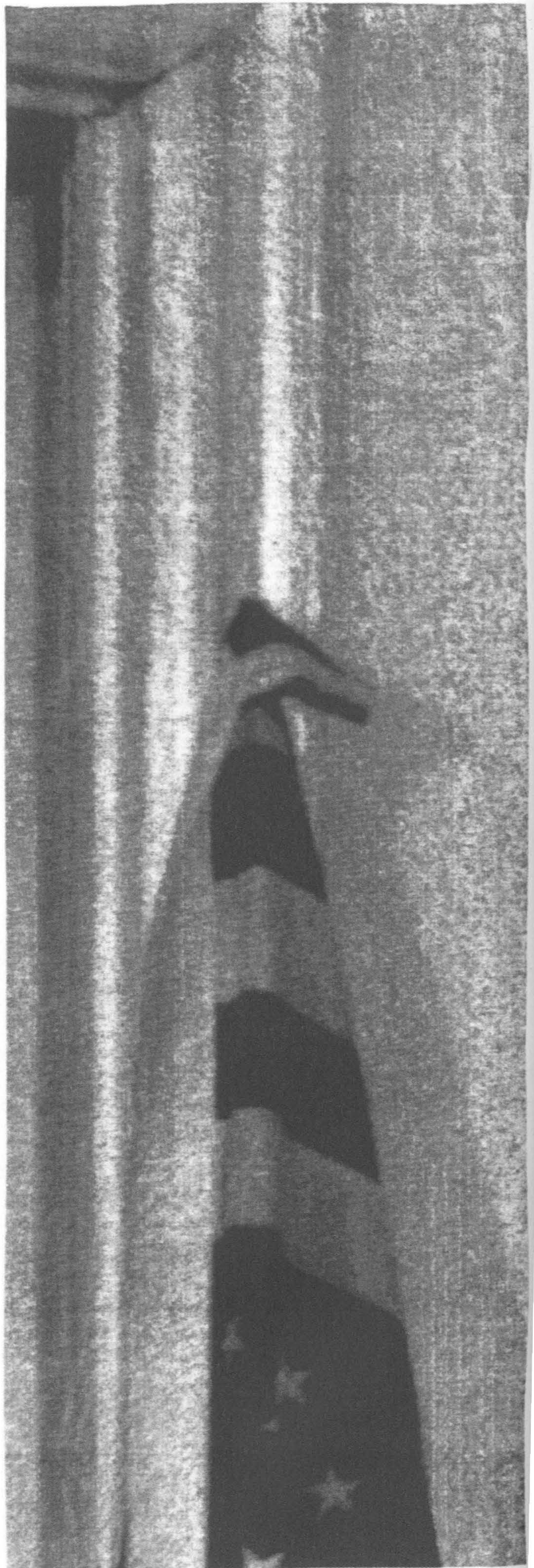




THE MANHATTAN LOVE SUICIDES: STRAY DOGS
(1985)

STRAY DOGS erzählt die Geschichte eines von einem Künstler besessenen Stalkers (David Wojnarowicz), der das Objekt seiner Begierde durch die Straßen New Yorks bis in dessen Wohnung verfolgt. Seine Avancen werden vom Künstler nur müde belächelt oder ignoriert, bis seine unerwiderte Begierde und sein sehnsüchtiges Ringen um Aufmerksamkeit in selbstzerstörerische Frustration umschlagen. Erst als ihm der Arm abfällt und das Blut aus seinen Venen spritzt, ergötzt sich der Künstler am Anblick des zum monströsen Wesen mutierenden Geisteskranken und skizziert schmunzelnd das splatterfilmartige Schauspiel. STRAY DOGS ist ein Porträt über die irrsinnige Liebe eines Fans zu seinem Idol, die Wojnarowicz durch seine spastische Mimik und Gestik expressiv verkörpert und die sich in den repetitiven, stählernen Sounds von J.G. Thirlwell akustisch verdichtet. LR

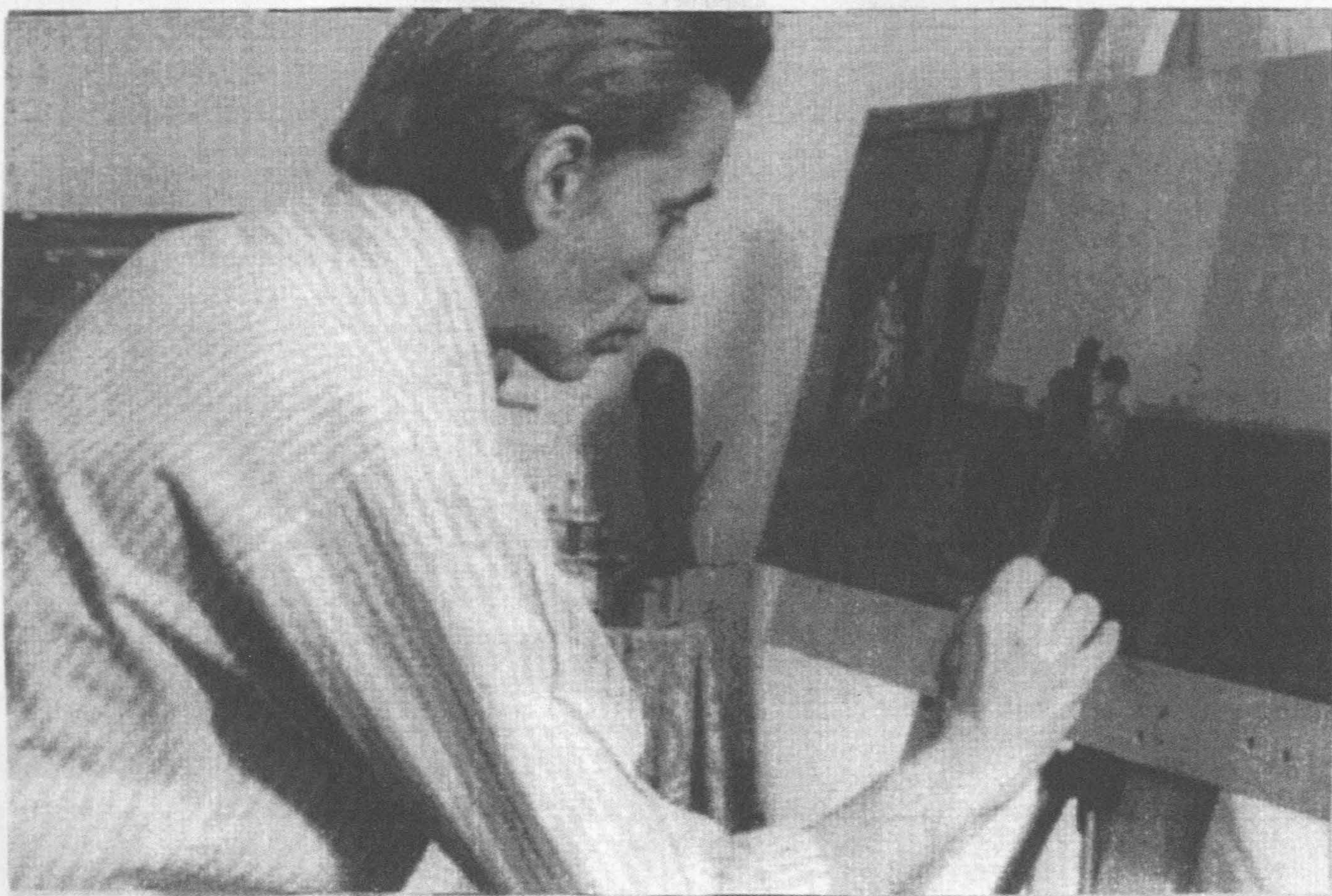
Stray Dogs TELLS THE STORY OF A STALKER (DAVID WOJNAROWICZ) WHO IS OBSESSED WITH AN ARTIST. THE STALKER FOLLOWS THE OBJECT OF HIS DESIRE THROUGH THE STREETS OF NEW YORK AND EVEN INTO HIS APARTMENT. THE ARTIST SNEERS AT THE ADVANCES OR SIMPLY IGNORES THEM, UNTIL THE STALKER'S UNREQUITED DESIRE AND BURNING STRUGGLE FOR ATTENTION TURN TO SELF-DESTRUCTIVE FRUSTRATION. IT IS NOT UNTIL THE STALKER'S ARM FALLS OFF AND BLOOD GUSHED FROM HIS VEINS THAT THE ARTIST FINDS PLEASURE IN THE IMAGE OF HIS MENTALLY DISTURBED ADMIRER WHO IS MORPHING INTO A MONSTROUS CREATURE, AND BEGINS TO SKETCH THE SPLATTER-FILM SCENE UNFOLDING BEFORE HIM, SMILING. Stray Dogs IS A PORTRAIT OF A FAN'S INSANE LOVE FOR HIS IDOL, WHICH WOJNAROWICZ EMPHATICALLY EPITOMIZES WITH HIS CONVULSIVE GESTURES AND FACIAL EXPRESSIONS. J.G. THIRLWELL'S REPETITIVE, STEELY SOUNDTRACK INTENSIFIES THIS ACOUSTICALLY. LR



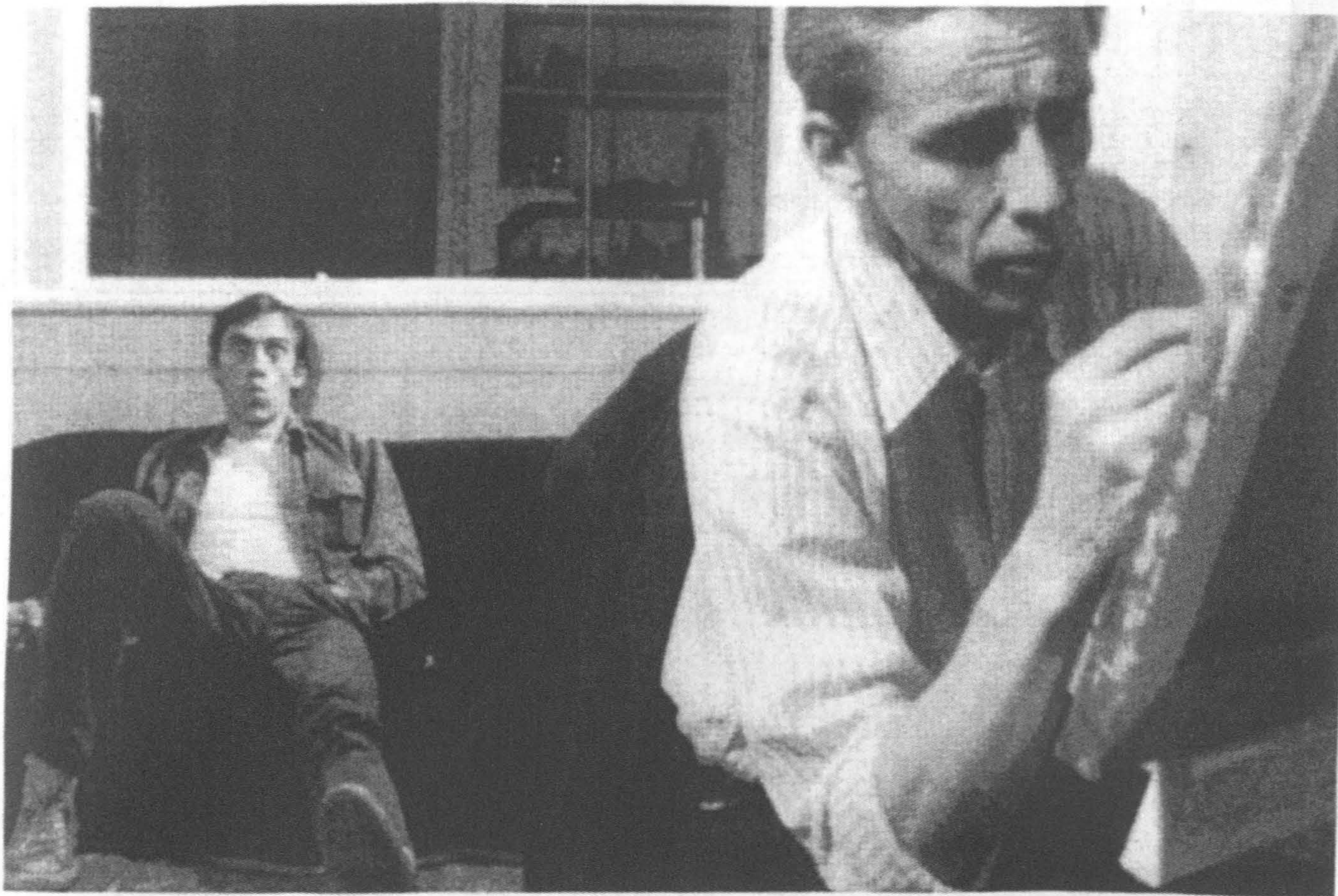
THE MANHATTAN LOVE SUICIDES:

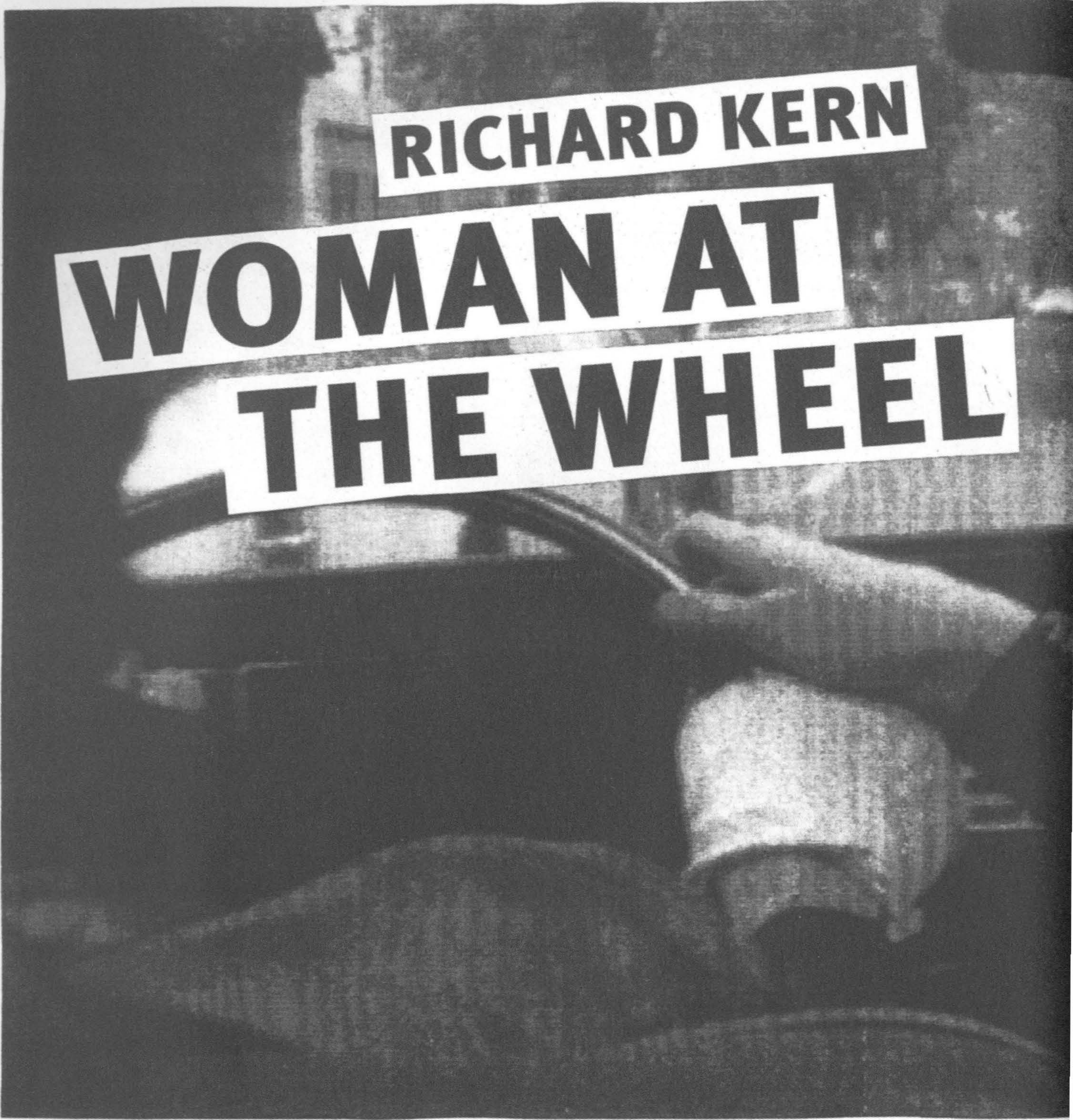
RICHARD
KERN

STRAY DOGS



Super 8 auf DVD konvertiert | Super-8 transferred to DVD;
 Schwarz-weiß | black and white; Ton | sound; 10 min; mit | with
 Montanna Houston, Robin Renzi, William Rice, David Wojnarowicz;
 Musik von | music by J.G. Thirlwell





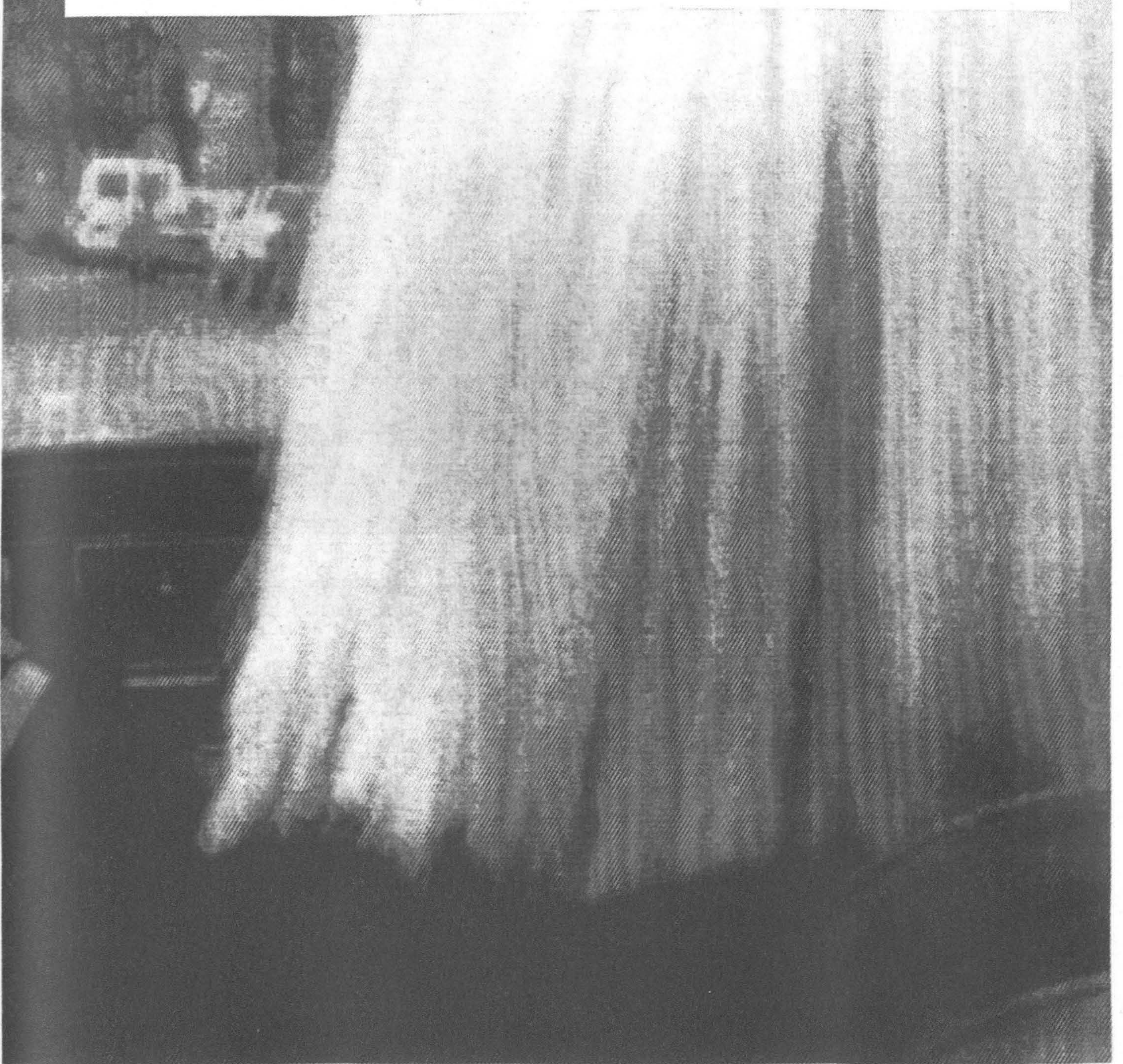
RICHARD KERN

WOMAN AT THE WHEEL

THE MANHATTAN LOVE SUICIDES: WOMAN AT THE WHEEL (1985)

WOMAN AT THE WHEEL ist ein Film über die gescheiterte Emanzipation einer Frau. Um eine kleine Spritztour zu machen, holt sie einen jungen Mann (Nick Zedd) mit ihrem ansehnlichen weißen Chevrolet ab. Dieser reißt jedoch sogleich das Steuer an sich und verweist sie chauvinistisch auf ihre „weibliche Rolle“ der Beifahrerin. Nach einem hitzigen Streit stößt sie ihn auf einem Parkplatz außerhalb der Stadt aus dem Wagen und rast davon. In der nächsten Szene holt die Frau - nun in einem konservativeren schwarzen Kostüm und mit Perlenkette - einen zweiten, wesentlich älteren Freund ab, der sich ebenfalls ganz selbstverständlich auf dem Fahrersitz niederlässt. Wieder kommt es während der Fahrt zu einem turbulenten Wortgefecht mit rüden gegenseitigen Beschimpfungen. Nach einem gemeinsamen Restaurantbesuch

THE MANHATTAN LOVE SUICIDES:

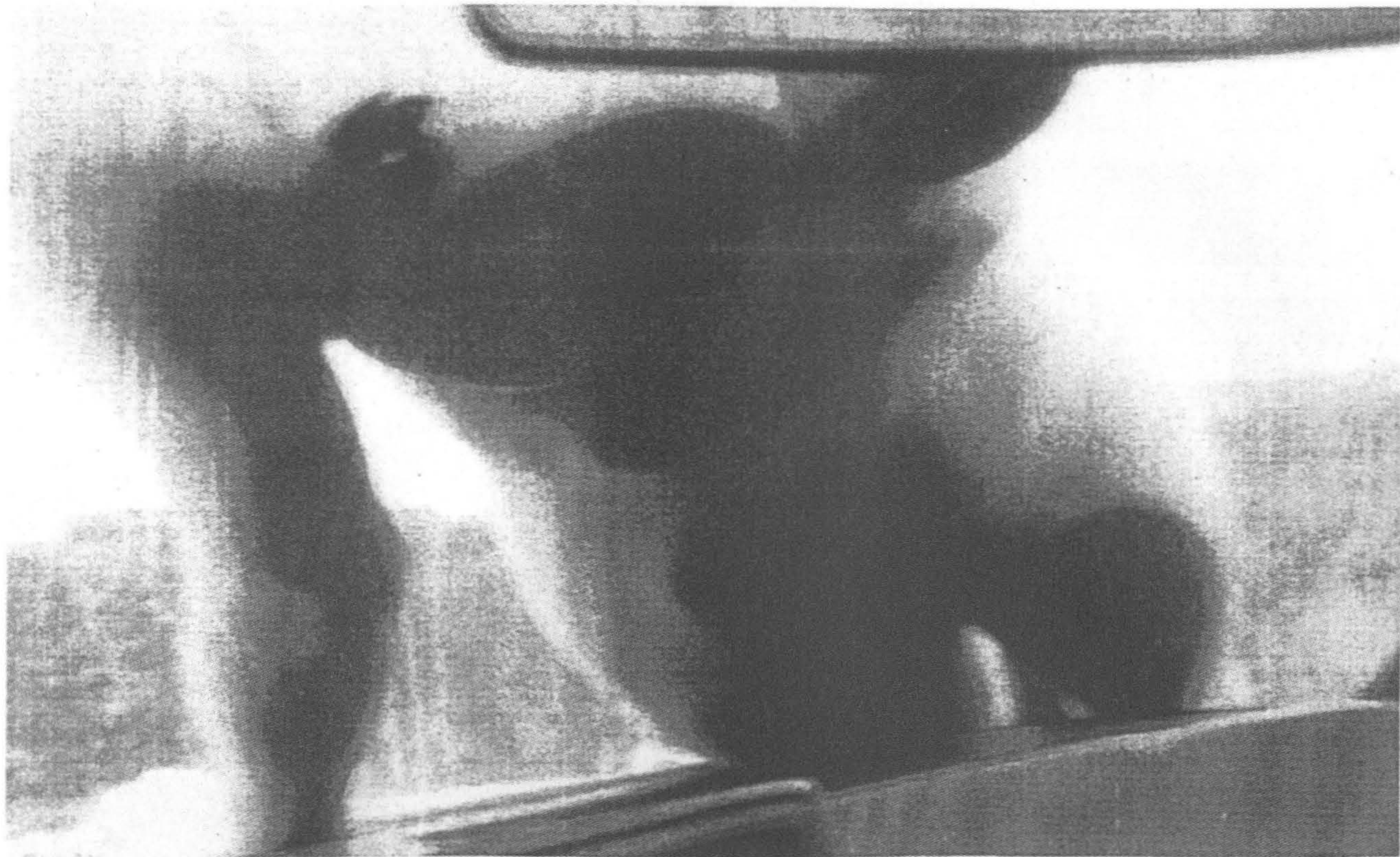


in Chelsea schlägt sie den Mann auf einem Bürgersteig nieder und lässt ihn verletzt zurück. Erwartet man in der nächsten Szene eine triumphierende und selbstbewusste Fahrerin, so wird man enttäuscht: In einer abgelegenen Gegend kommt ihr eine Gang pöbelnder junger Männer entgegen, die sie anfährt, Sekunden später jedoch nackt auf ihrer Kühlerhaube beim Gruppensex mit einer Frau halluziniert. In völliger Verwirrung und Hilflosigkeit rast sie schließlich kreischend gegen eine Steinmauer. LR

Super 8 auf DVD konvertiert | Super-8 transferred to DVD; Schwarz-weiß | black and white; Ton | sound; 7:50 min; mit | with Adrienne Altenhaus, Dee Finley, John McGuire, Brian Moran, Gary Ray, Tommy Turner, Nick Zedd; Musik von | music by Wiseblood



Woman at the Wheel IS A FILM ABOUT A WOMAN'S FAILED ATTEMPT TO EMANCIPATE HERSELF. SHE PICKS UP A YOUNG MAN (NICK ZEDD) TO GO FOR A SPIN IN HER FANCY WHITE CHEVROLET. HE SNATCHES THE STEERING WHEEL FROM HER IMMEDIATELY AND TELLS HER IN A CHAUVINIST MANNER THAT A "WOMAN'S ROLE" IS THAT OF A PASSENGER. AFTER A HEATED ARGUMENT SHE KICKS HIM OUT OF THE CAR AT A CARPARK OUTSIDE THE CITY AND SPEEDS OFF. IN THE NEXT SCENE THE WOMAN, NOW DRESSED IN A CONSERVATIVE BLACK SUIT AND PEARL NECKLACE, PICKS UP A SECOND FRIEND, WHO IS CONSIDERABLY OLDER THAN HER, AND HE TOO NATURALLY SITS DOWN IN THE DRIVER'S SEAT. AS BEFORE, A FURIOUS EXCHANGE OF ABUSIVE INSULTS



ENSUES DURING THE RIDE. AFTER VISITING A CHELSEA RESTAURANT SHE KNOCKS THE MAN DOWN ON THE SIDEWALK AND LEAVES HIM BEHIND INJURED. THOSE EXPECTING A TRIUMPHANT AND SELF-CONFIDENT WOMAN DRIVER IN THE NEXT SCENE WILL BE IN FOR A DISAPPOINTMENT: IN AN ISOLATED LOCATION WE SEE A GANG OF YOUNG LADS YELLING ABUSE AS THEY WALK TOWARDS HER; SHE KNOCKS THEM OVER, ONLY TO HALLUCINATE JUST SECONDS LATER HOW THEY HAVE GROUP SEX WITH A NAKED WOMAN ON THE HOOD OF HER CAR. IN UTTER CONFUSION AND HELPLESSNESS SHE FINALLY DRIVES HEAD-ON INTO A STONE WALL, SCREAMING. LR

THE MANHATTAN LOVE SUICIDES:

THRUST

IN

ME

RICHARD KERN & NICK ZEDD

Super 8 auf DVD konvertiert | Super-8 transferred to DVD; Schwarz-weiß |
black and white; Ton | sound; 8:30 min; mit | with Margo Day, Dee Finley,
Don Houston, Nick Zedd; Musik von | music by The Dream Syndicate

EXIST
EXIST
EXIST
EXIT
EXIT

NO THANKS



THE MANHATTAN LOVE SUICIDES: THRUST IN ME (1985)

„By the time I made this America had gone so far down the drain I was ready to kill myself but changed my mind when Kern offered me the chance to act it out in a film.“ - In THRUST IN ME setzte Nick Zedd seine persönlichen Selbstmordphantasien in filmische Realität um. Eine Parallelmontage stellt zwei Handlungsstränge gegenüber, in denen Zedd beide Hauptrollen besetzt: In lässigem Trenchcoat und mit verspiegelter Sonnenbrille stiefelt er in der Rolle eines jungen Mannes durch die verdreckten Straßen der Lower East Side; in Frauenkleidern, geschminkt und mit Perücke verkörpert er dessen Freundin, die lebensmüde durch ihre gemeinsame verwahrloste Wohnung taumelt. Während sie lethargisch in Büchern wie „How to Be Your Own Best Friend“ und „Suicide“ blättert, baut ihr Freund auf der Straße seine Aggressionen ab, indem er gegen Müllberge tritt oder etwa ein streitendes Paar auseinander stößt. Inzwischen reißt seine Freundin ein Jesuskonterfei aus ihrem Gebetsbuch, klebt es an die Badezimmerwand, steigt nackt in die Wanne und schneidet sich mit einem Klappmesser die Pulsadern auf. Als ihr Freund das Badezimmer betritt, entdeckt er die Leiche erst, nachdem er sich seinen Hintern mit dem Jesusbild abgewischt hat. Völlig unberührt entblößt er seinen Penis und penetriert damit den geöffneten Mund der Toten. Auf ihr Gesicht spritzt in Zeitlupe eine exorbitante Menge Sperma aus seinem erigierten Glied.

Die Selbstaufgabe der vom Leben enttäuschten Frau entfesselt eine unerwartet selbstbehauptende Reaktion ihres Freundes, der durch seinen „transgressiven Akt der Leichenschändung“ (Nick Zedd) der ihm aufgebürdeten Schuld begegnet. „EXIST EXIST EXIST“ oder „EXIT EXIT EXIT“ - Wie es auf einem Straßenplakat im Film zu lesen ist, werden hier zwei antagonistische Wahrnehmungen einer gemeinsamen Lebensrealität gegenübergestellt: Religiöse Heilversprechen, Lebensratgeber oder Selbstmordgedanken führen im Film zur Realitätsflucht und in den Tod, während die Überschreitung aller moralischen und ethischen Grenzen als existenzielle Lösung präsentiert wird. LR

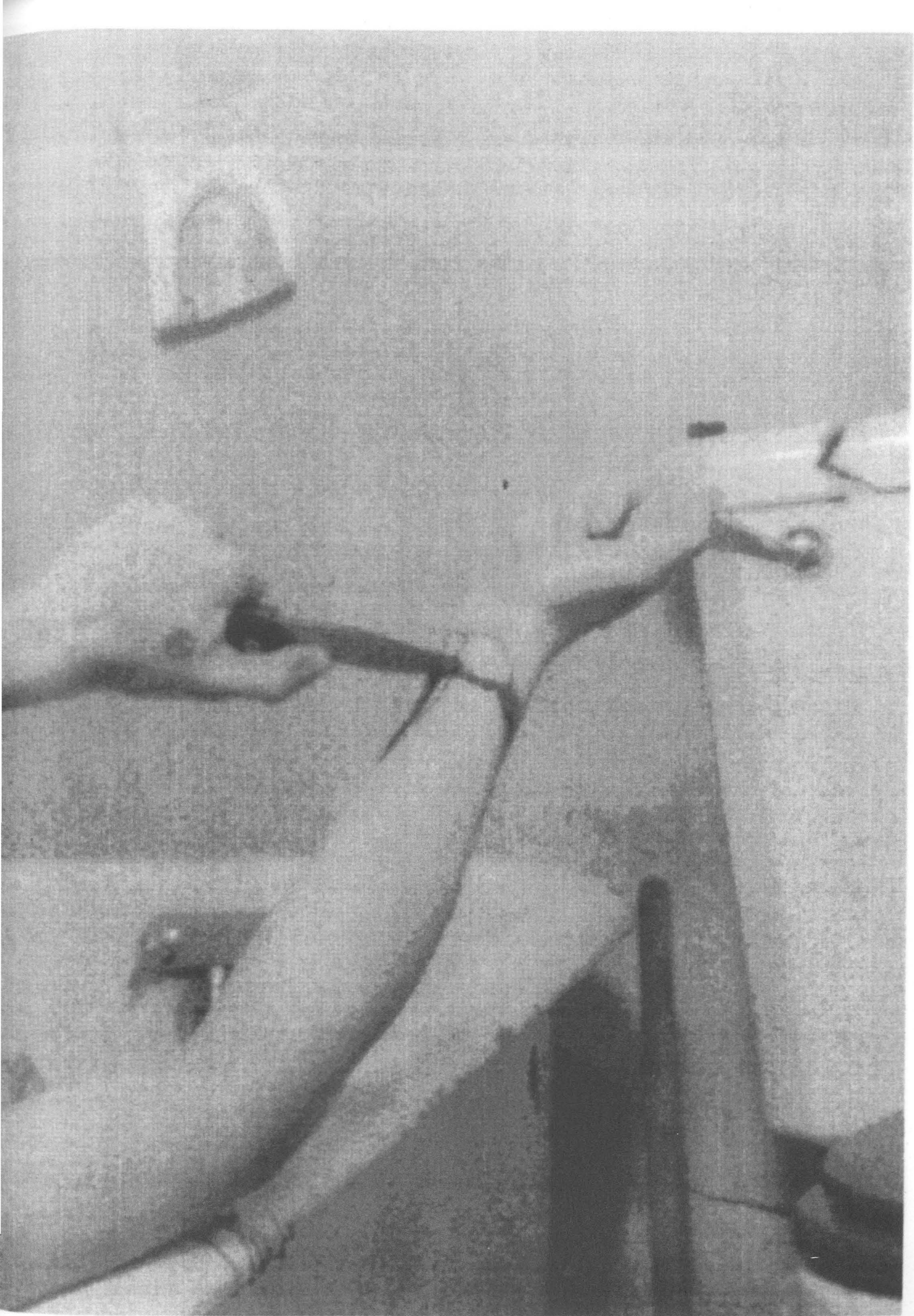


"BY THE TIME I MADE THIS AMERICA HAD GONE SO FAR DOWN THE DRAIN I WAS READY TO KILL MYSELF BUT CHANGED MY MIND WHEN KERN OFFERED ME THE CHANCE TO ACT IT OUT IN A FILM." - IN *Thrust In Me* NICK ZEDD TRANSLATED HIS PERSONAL SUICIDE FANTASIES INTO CINEMATIC REALITY. USING THE TECHNIQUE OF PARALLEL MONTAGE TWO DIFFERENT PLOTS ARE JUXTAPOSED, WITH ZEDD PLAYING THE LEAD IN BOTH: DONNING A CASUAL TRENCHCOAT AND MIRROR SUNGLASSES, HE TAKES ON THE ROLE OF A YOUNG MAN WALKING THROUGH THE DIRTY STREETS OF NEW YORK'S LOWER EAST SIDE; DRESSED IN WOMEN'S CLOTHES, WEARING MAKE-UP AND A WIG, HE EMBODIES THE MAN'S GIRLFRIEND, WHO IS STAGGERING THROUGH THEIR NEGLECTED APARTMENT WEARY OF LIFE. AS SHE LETHARGICALLY FLICKS THROUGH THE LIKES OF BOOKS SUCH AS "HOW TO BE YOUR OWN BEST FRIEND" AND "SUICIDE", HER BOYFRIEND IS LETTING HIS AGGRESSION RUN RAMPANT IN THE STREET, KICKING TRASH HEAPS OR VIOLENTLY SEPARATING A FIGHTING COUPLE. MEANWHILE, HIS GIRLFRIEND TEARS A PICTURE OF JESUS FROM HER PRAYER BOOK AND ATTACHES IT TO THE BATHROOM WALL BEFORE SHE GETS INTO THE BATHTUB NAKED AND SLITS HER WRISTS WITH A JACKKNIFE. WHEN HER BOYFRIEND ENTERS THE BATHROOM HE ONLY DISCOVERS THE BODY AFTER HE HAS WIPED HIS ASS WITH THE JESUS IMAGE. TOTALLY UNFAZED HE EXPOSES HIS PENIS AND PENETRATES THE OPEN MOUTH OF HIS DEAD GIRLFRIEND. AN EXORBITANT AMOUNT OF SPERM SPLASHES UPON HER FACE FROM HIS ERECT COCK IN SLOW MOTION.

THE SELF-ABANDON OF THE WOMAN DISILLUSIONED WITH LIFE UNLEASHES AN UNEXPECTED REACTION OF SELF-ASSERTION ON THE PART OF HER BOYFRIEND, WHO ADDRESSES THE GUILT THAT HAS BEEN THRUST UPON HIM THROUGH HIS "TRANSGRESSIVE ACT OF NECROPHILIA" (NICK ZEDD).

"EXIST EXIST EXIST" OR "EXIT EXIT EXIT" - AS SUGGESTED BY THE WRITING ON A BILLBOARD, WHICH THE YOUNG MAN PASSES, THE FILM CONTRASTS TWO ANTAGONISTIC PERCEPTIONS OF A SHARED REALITY OF LIFE: RELIGIOUS PROMISES OF SALVATION, SELF-HELP BOOKS OR SUICIDAL THOUGHTS CAUSE ESCAPISM AND DEATH, WHILE THE TRANSGRESSION OF ALL MORAL AND ETHICAL BOUNDARIES IS PRESENTED AS AN EXISTENTIAL SOLUTION. LR





**RICHARD
KERN**

THAN

YOU

Super 8 auf DVD konvertiert | Super-8 transferred to DVD; Schwarz-weiß | black and white; Ton | sound; 10 min; mit | with Bob, Amy Turner, Tommy Turner; Musik von | music by Wiseblood, SPK

THE MANHATTAN LOVE SUICIDES:

YOU
THINK
NOW



THE MANHATTAN LOVE SUICIDES: I HATE YOU NOW (1985)

Während die stereotypische Geschlechterrollenverteilung in den vorherigen Episoden von THE MANHATTAN LOVE SUICIDES tödliches Konfliktpotenzial barg, scheint sich das Liebespaar im letzten Teil des Films bestens damit zu arrangieren. Nach wildem Sex zu Beginn des Films macht die Frau das Frühstück, während der Mann Gewichte stemmt; sie bügelt seine Wäsche, während er seine Geschäfte als Drogendealer erledigt. Doch schon bald bekommt die Geschichte eine dramatische Wendung. Denn die rechte Gesichtshälfte des Dealers, der in den ersten Minuten des Films nur im Halbprofil zu sehen war, ist grausam entstellt.

Allein in der Wohnung fasst die Frau nach einem bewundernden Blick auf das Foto ihres verunstalteten Geliebten einen fatalen Entschluss: Sie greift zum Bügeleisen und verbrennt sich damit selbst die rechte Gesichtshälfte. Als ihr Freund nach Hause zurückkehrt, fällt sie ihm in der Hoffnung auf Anerkennung ihrer solidarischen Opferbereitschaft um den Hals. Doch in seiner Verzweiflung über ihre physische Verkrüppelung erdrosselt er sich mit seiner Hantelstange, woraufhin sie in einer Bratpfanne ein Feuer entzündet und sich mit den lodernden Flammen in Brand setzt. LR

WHILE THE CONVENTIONAL DISTRIBUTION OF GENDER ROLES IN THE PREVIOUS EPISODES OF The Manhattan Love Suicides HARBORED A POTENTIAL FOR DEADLY CONFLICT, THE LOVERS IN THE LAST PART OF THE FILM SEEM TO EMBRACE IT JUST FINE. THE FILM KICKS OFF WITH A WILD SEX SCENE, AFTER WHICH THE WOMAN PREPARES THE BREAKFAST, WHILE THE MAN PUMPS IRON; SHE IRONS HIS CLOTHES WHILE HE GOES ABOUT HIS BUSINESS AS A DRUG DEALER. BUT SOON THE STORY TAKES A DRAMATIC TURN: THE RIGHT HALF OF THE DEALER'S FACE, WHICH WAS TURNED AWAY FROM VIEW DURING THE FIRST FEW MINUTES OF THE FILM, IS HORRIBLY DISFIGURED.



ALONE IN THE APARTMENT, THE WOMAN TAKES A FATAL DECISION AFTER GAZING AT THE PHOTO OF HER DISFIGURED BOYFRIEND IN LOVING ADMIRATION: SHE REACHES FOR THE IRON AND BURNS THE RIGHT SIDE OF HER FACE. WHEN HER LOVER RETURNS, SHE THROWS HER ARMS AROUND HIM IN THE HOPE THAT HE WILL ADMIRE HER FOR HER SELF-SACRIFICING ACT OF SOLIDARITY. BUT IN HIS DISTRESS AT HER PHYSICAL DEFORMITY HE THROTTLES HIMSELF WITH THE DUMBBELL BAR AND IN RESPONSE SHE SETS THE FRYING PAN ON FIRE AND BURNS HERSELF TO DEATH. LR

B A

I D

BY

IL

TESSA HUGHES- FREELAND



BABY DOLL (1982)

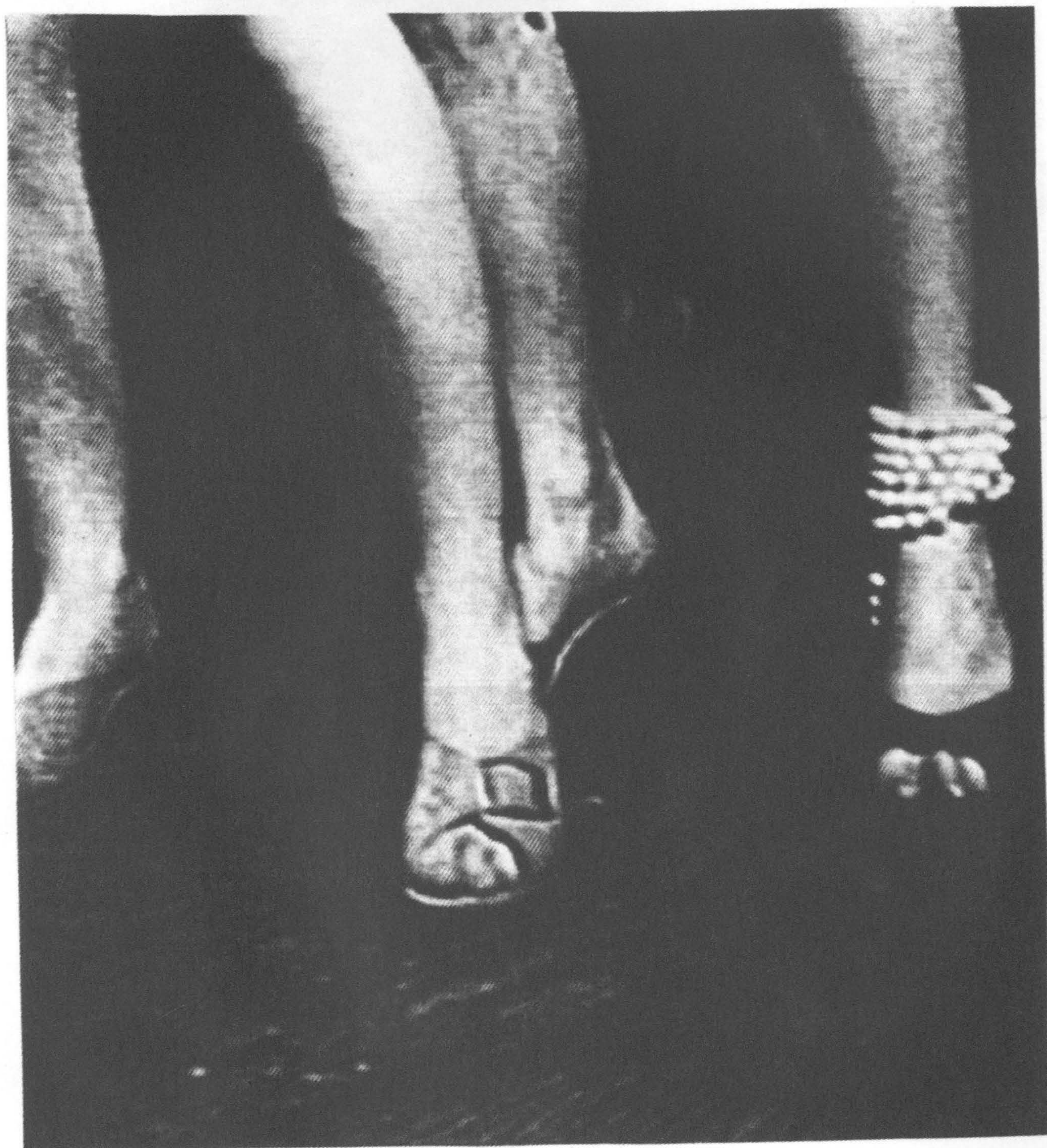
In BABY DOLL begleitet Tessa Hughes-Freeland zwei Frauen bei den Vorbereitungen für ihre Arbeit als Table-Tänzerinnen und lässt sie zur Rezeption ihres Berufes durch die amerikanische Öffentlichkeit zu Wort kommen. BABY DOLL orientiert sich stilistisch am Genre des Dokumentarfilms. Die zwei Frauen werden dabei gezeigt, wie sie sich vor einem Spiegel umziehen und schminken, während aus dem Off Ausschnitte ihrer anklagenden Kommentare zu hören sind. Ab und zu werden diese Aufnahmen durch Close-ups ihrer tanzenden Beine unterbrochen. In der letzten Sequenz des Films tanzen beide schließlich gemeinsam frei vor dem Spiegel.

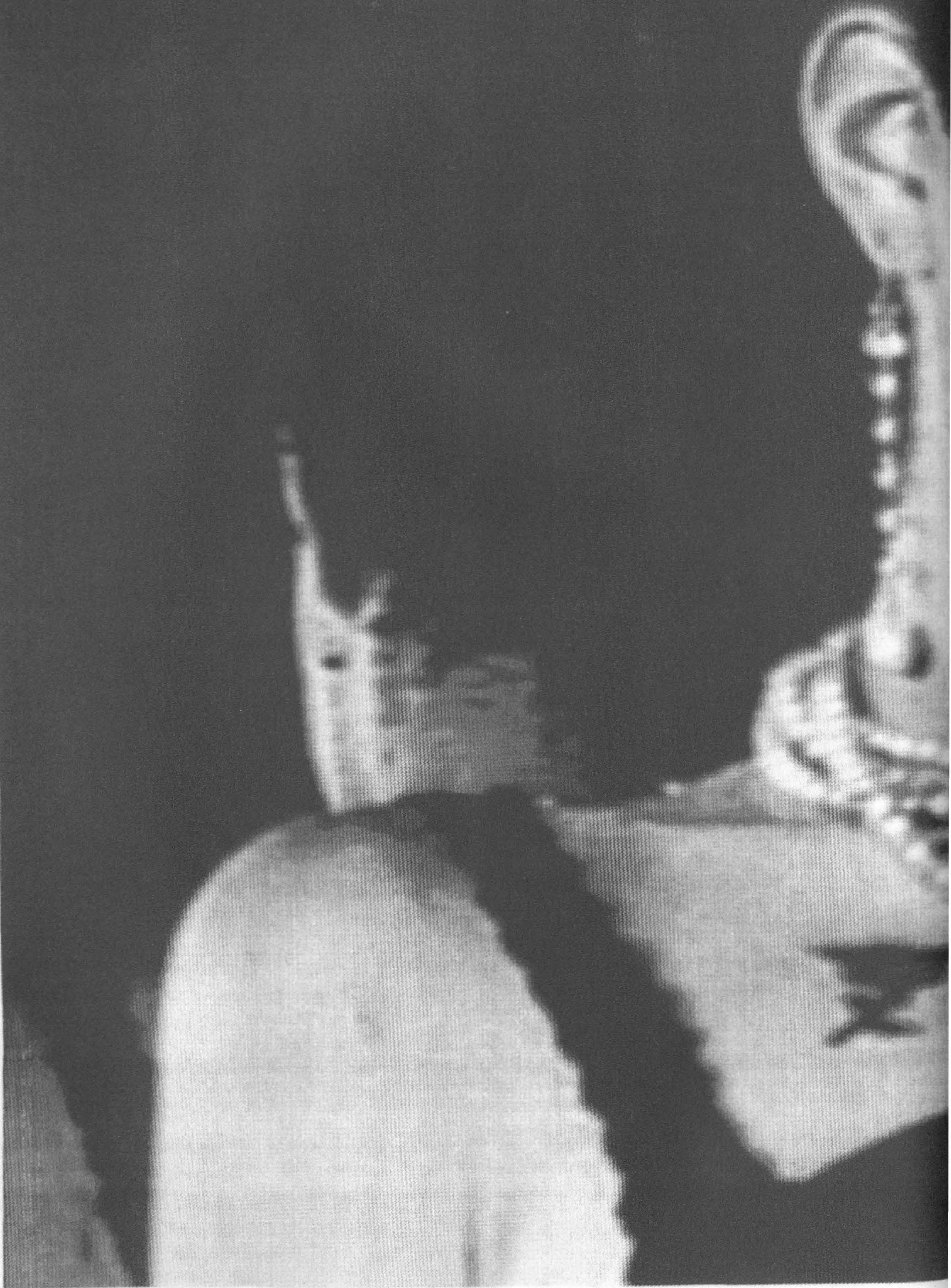
BABY DOLL wirft Licht auf Frauen, von denen aufgrund ihres Berufes angenommen wird, dass sie allgemein verfügbar sind oder schlecht behandelt werden dürfen - oder wie es die beiden im Film angesichts ihrer allabendlichen Erfahrungen ausdrücken: "They wanna see it so badly, and you're giving them exactly what they want, but once you do, they turn it around and throw it back in your face." AB

16 mm-Film auf DVD konvertiert | 16 mm film transferred to DVD;
Schwarz-weiß | black and white; Ton | sound; 3:20 min; mit | with Ferne,
Irene

IN Baby Doll TESSA HUGHES-FREELAND SHOWS TWO WOMEN GETTING READY FOR THEIR JOBS AS TABLE DANCERS AND PROMPTS THEM TO SPEAK ABOUT HOW THEIR PROFESSION IS PERCEIVED BY THE AMERICAN PUBLIC. IN TERMS OF STYLE, Baby Doll TAKES ITS CUE FROM THE DOCUMENTARY GENRE. WE SEE THE TWO WOMEN PUTTING ON THEIR COSTUMES AND MAKE-UP IN FRONT OF A MIRROR AND HEAR THEIR ACCUSATORY VOICES OFF-SCREEN. OCCASIONALLY THESE SCENES ARE INTERRUPTED BY CLOSE-UPS OF THEIR DANCING LEGS. IN THE FILM'S LAST SEQUENCE, THE TWO OF THEM DANCE FREELY IN FRONT OF THE MIRROR.

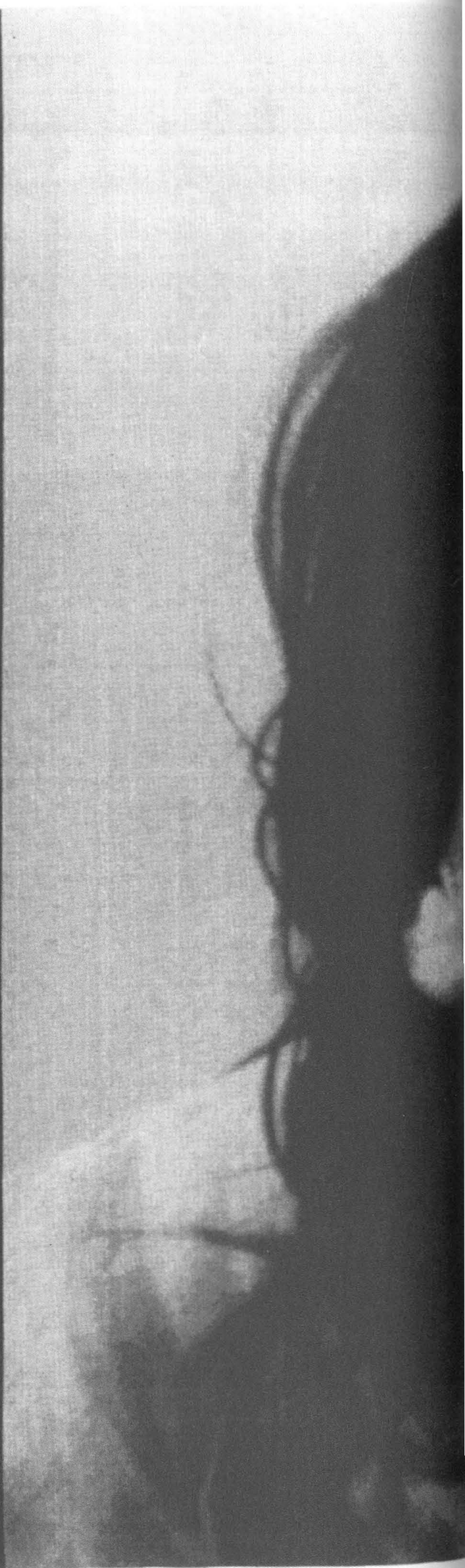
Baby Doll DRAWS ATTENTION TO WOMEN WHOSE PROFESSION MAKES PEOPLE THINK THEY WILL HAVE SEX WITH ANYONE OR CAN BE TREATED BADLY - OR, AS THE PROTAGONISTS IN THE FILM PUT IT BASED ON WHAT THEY EXPERIENCE EVERY NIGHT: "THEY WANNA SEE IT SO BADLY, AND YOU'RE GIVING THEM EXACTLY WHAT THEY WANT, BUT ONCE YOU DO, THEY TURN IT AROUND AND THROW IT BACK IN YOUR FACE." AB

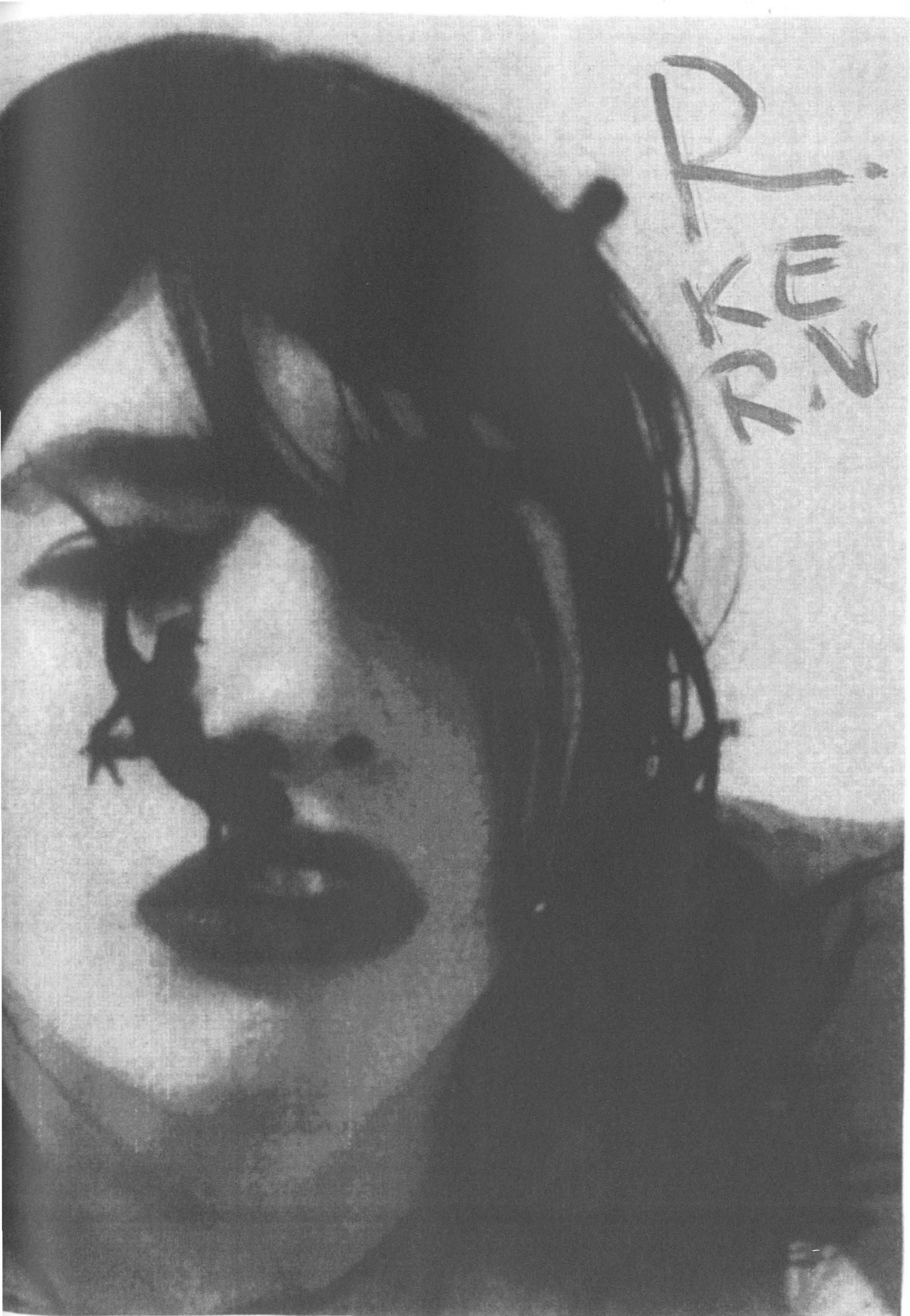






SUBMIT TO ME NOW



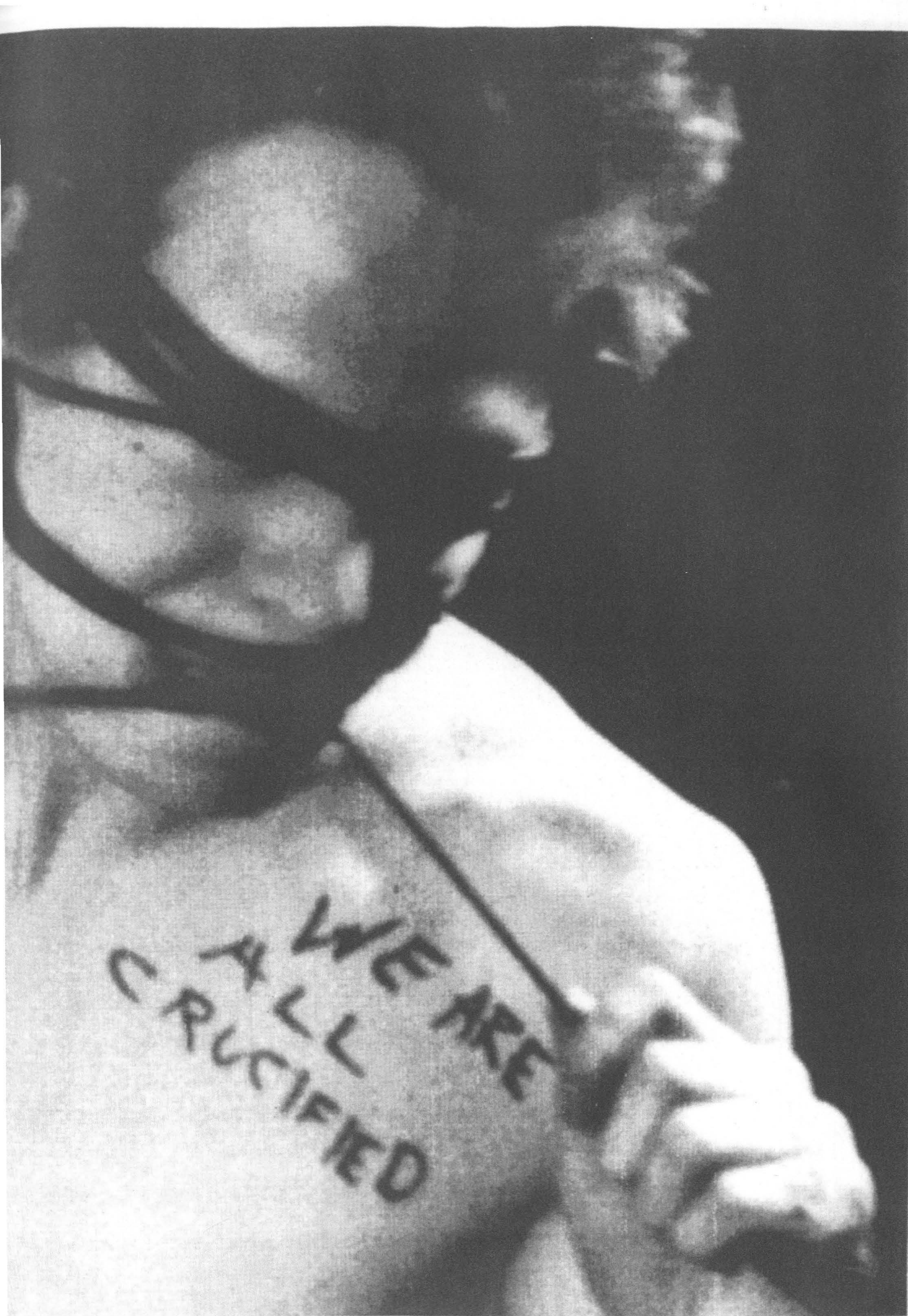


SUBMIT TO ME NOW (1987)

SUBMIT TO ME NOW ist eine Aneinanderreihung von Performances, die - wie Richard Kern im Abspann seines Films selbst angibt - gemeinsam von ihm und seinen Darstellern entwickelt wurden. Die abwechselnd zwischen den einzelnen Performances eingeblendeten Wörter „Sex“ und „Death“ geben den Spielraum dieser brutalen, sexuell stimulierenden und bewusst auf die Schockierung des Zuschauers angelegten Aktionen an: Ein nur in Lederjacke und Scharnier bekleideter Mann masturbiert mit aufforderndem Blick gen Kamera, ein anderer rasiert sich lustvoll seine Schambehaarung, bis er blutet. Eine Frau reibt sich ihr Menstruationsblut ins

Gesicht. Eine andere Frau, deren Bluse weit geöffnet ist, flieht auf dem Boden robbend vor der Kamera, als sei sie soeben vergewaltigt worden. Ein Mann schneidet sich den Hals auf und reißt seine Kehle heraus, während ein anderer von einer Blondine im kleinen Schwarzen gepfählt wird.

SUBMIT TO ME NOW ist nach SUBMIT TO ME (1985) Richard Kerns zweiter Film, der auf Performances basiert, und in dem er Akteure der New Yorker Undergroundszene und des Cinema of Transgression wie Lung Leg, Lydia Lunch, Casandra Stark und Nick Zedd auffordert, ihrer Expressivität freien Lauf zu lassen. AB



Submit to Me Now IS A SEQUENCE OF PERFORMANCES THAT RICHARD KERN DEVELOPED TOGETHER WITH HIS ACTORS, AS HE STATES IN THE CREDITS TO HIS FILM. THE WORDS "SEX" AND "DEATH", WHICH ALTERNATINGLY FLASH UP BETWEEN THE INDIVIDUAL PERFORMANCES, SET THE SCENE FOR THE SAVAGE, SEXUALLY AROUSING ACTIONS THAT HAVE BEEN DELIBERATELY DESIGNED TO SHOCK THE SPECTATOR: A MAN CLAD IN NOTHING BUT A LEATHERJACKET AND CHAPS LOOKS CHALLENGINGLY INTO THE CAMERA WHILE MASTURBATING, ANOTHER INDULGES HIS PLEASURE BY SHAVING HIS PUBIC HAIR UNTIL HE BLEEDS. A WOMAN RUBS HER MENSTRUAL BLOOD ALL OVER HER FACE. ANOTHER WOMAN, HER BLOUSE SPLIT OPEN WIDE, CRAWLS ALONG THE FLOOR AND AWAY FROM THE CAMERA AS IF SHE'S JUST BEEN RAPED. A MAN SLITS HIS THROAT AND TEARS OUT HIS WINDPIPE, WHILE ANOTHER IS BEING STAKED BY A BLONDE IN A LITTLE BLACK NUMBER.

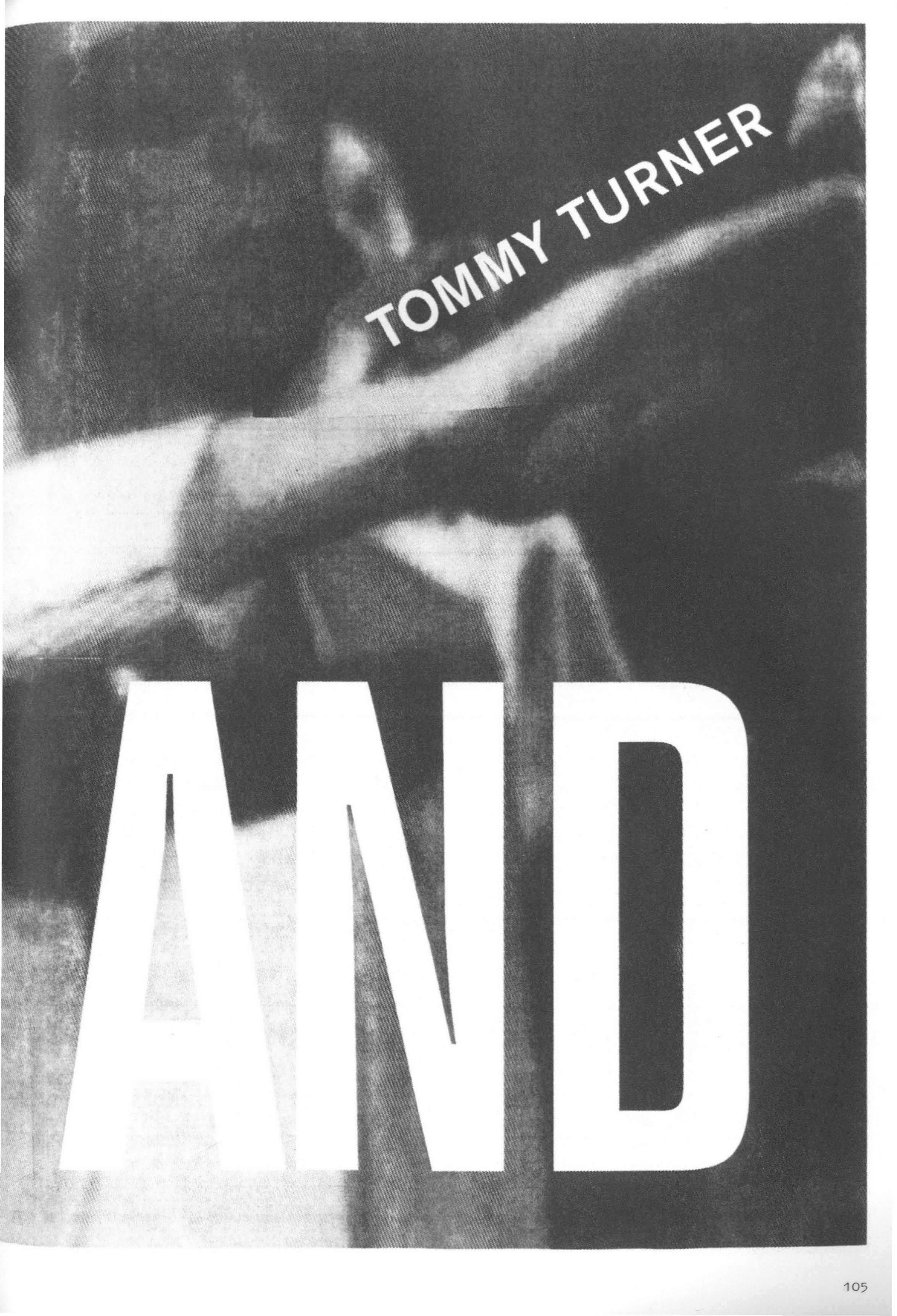
Submit to Me Now IS RICHARD KERN'S SECOND PERFORMANCE-BASED FILM AFTER Submit to Me (1985), IN WHICH HE ASKED PROTAGONISTS OF NEW YORK'S UNDERGROUND SCENE AND THE CINEMA OF TRANSGRESSION SUCH AS LUNG LEG, LYDIA LUNCH, CASANDRA STARK AND NICK ZEDD TO INDULGE THEIR EXPRESSIVENESS. AB

Super 8 auf DVD konvertiert | Super-8 transferred to DVD; Farbe | color; Ton | sound; 20:30 min; mit | with Jetta Bara, Sarah Cook, Cruella De Ville, Lung Leg, Lydia Lunch, Marta Hoskins, Richard Kern, Mystery Girl, Jack Nantz, Audrey Rose, Clint Ruin, Pete Shore, Casandra Stark, Amy Turner, Tommy Turner, David West, Nick Zedd; Musik von | music by Bewitched, Black Snakes, Chipsk, Foetus All Nude Review, Scraping Foetus Off The Wheel, Thurston Moore / Lydia Lunch



SM

ONLY



TOMMY TURNER

AND



SIMONLAND (1984)

In SIMONLAND dient das amerikanische Kinderspiel „Simon says“ als Parabel auf ein Volk, das - im Konsum gefangen - kollektiv Gehorsam leistet. Das eigentliche Ziel des Spiels ist es, die Anzahl der Teilnehmer durch eine einfache Regel soweit zu reduzieren, bis ein Gewinner übrig bleibt. Dafür werden von einem Spielleiter in schneller Abfolge Handlungsanweisungen gegeben, die von den Spielern nur dann befolgt werden dürfen, wenn sie mit den Worten „Simon says“ eingeleitet wurden.

In SIMONLAND wird „Simon says“ via Fernsehübertragung gespielt. Der charismatische Moderator dieser „Live-Show“ wird von seiner Zuschauermenge vor dem Bildschirm und hinter den Kulissen wie ein Prediger mit Demutsbekundungen begrüßt. Seine ausschließlich mit den Worten „Simon says“ eingeleiteten Handlungsanweisungen entpuppen sich jedoch als Anleitung zur Massenhypnose. Die Teilnehmer des „Spiels“ folgen dem Moderator wie im Trancezustand. Sie bellen wie Hunde, imitieren in einem absurden Kauderwelsch ein Gebet und zeigen abwechselnd das „Peace“- oder „Fuck-you“-Zeichen. Lediglich ein Zuschauer echauffiert sich laut über die Veranstaltung, bis zwei an SS-Männer erinnernde Polizisten seine Wohnung stürmen und ihn zwingen, den Anweisungen des Moderators zu folgen. Als er Widerstand leistet, exekutieren sie ihn mit den Worten: „Nimm's nicht persönlich!“ SIMONLAND endet damit, dass die „Gefolgschaft“ des Moderators auf seine Anweisung hin Selbstmord begeht. AB



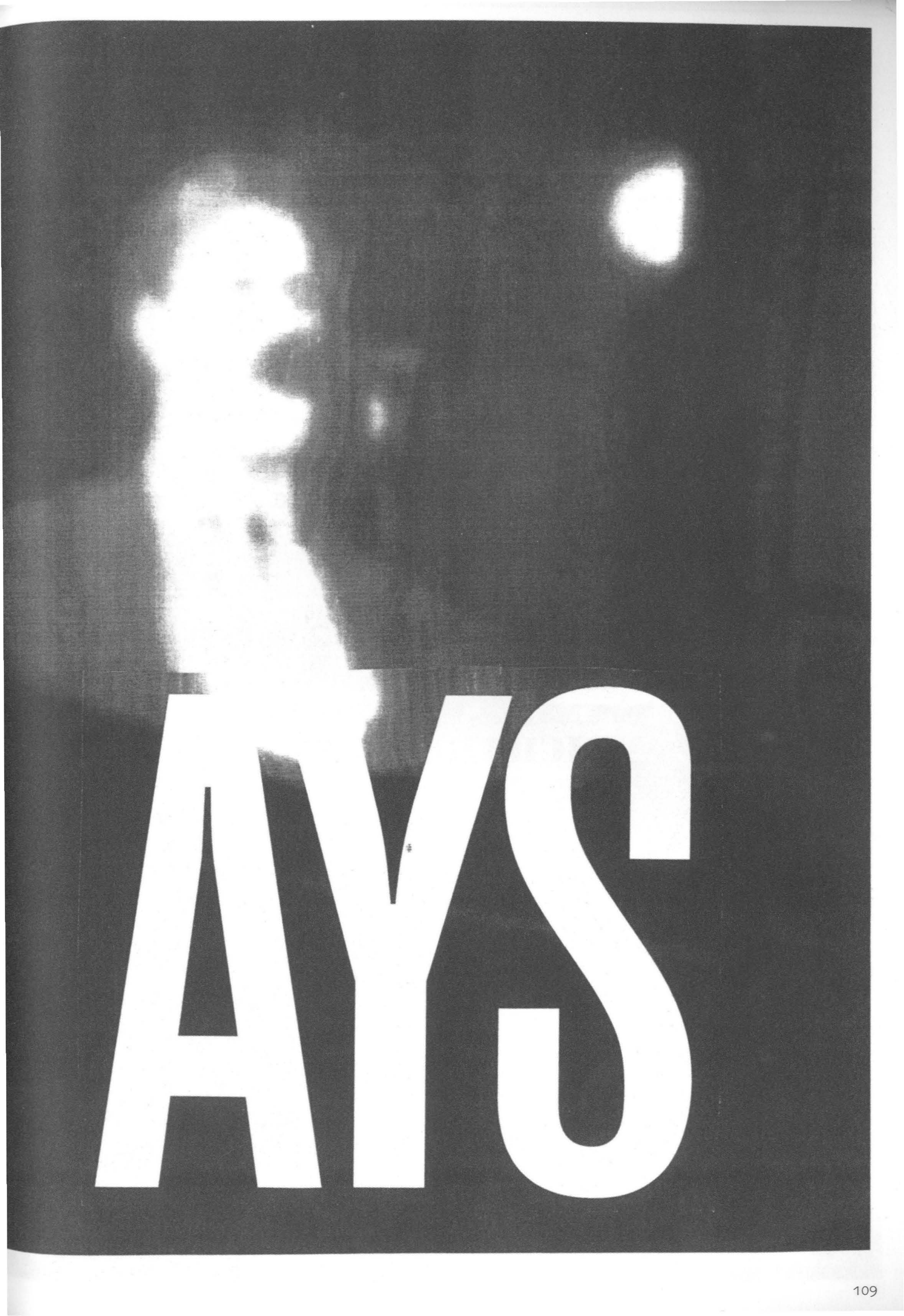
IN Simonland THE US CHILDREN'S GAME "SIMON SAYS" WORKS AS A PARABLE FOR A NATION THAT, TRAPPED BY CONSUMERISM, PRACTICES COLLECTIVE OBEDIENCE. THE ACTUAL OBJECTIVE OF THE GAME IS TO KEEP REDUCING THE NUMBER OF PLAYERS BY APPLYING A SIMPLE RULE UNTIL ONLY ONE WINNER REMAINS. TO THIS END, THE GAME MASTER CALLS OUT INSTRUCTIONS IN QUICK SUCCESSION. BUT ONLY THOSE INTRODUCED WITH THE WORDS "SIMON SAYS" MAY BE ACTED OUT.

IN Simonland "SIMON SAYS" IS PLAYED BY TV BROADCAST. THE CHARISMATIC GAME MASTER OF THE "LIVE SHOW" IS GREETED BY HIS DEVOTED AUDIENCE IN FRONT OF THE TV SCREENS AND BACKSTAGE LIKE A PREACHER. YET HIS INSTRUCTIONS, ALL OF WHICH ARE INTRODUCED WITH THE WORDS "SIMON SAYS", TURN OUT TO BE MASS HYPNOSIS. THE PARTICIPANTS OF THE "GAME" FOLLOW THEIR MASTER AS IF IN TRANCE. THEY BARK LIKE DOGS, IMITATE A PRAYER BLABBERING ABSURD MUMBO-JUMBO AND SWITCH BETWEEN MAKING THE "PEACE" AND THE "FUCK YOU" SIGN. ONLY ONE SPECTATOR GETS ALL WORKED UP ABOUT THE PROGRAM. HE COMPLAINS LOUDLY UNTIL TWO NAZI-LIKE POLICEMEN ENTER HIS APARTMENT AND TRY TO FORCE HIM TO FOLLOW THE GAME MASTER'S INSTRUCTIONS. BUT HE RESISTS, SO THEY EXECUTE HIM WITH THE WORDS: "DON'T TAKE IT PERSONALLY!" Simonland ENDS WITH THE GAME MASTER INSTRUCTING HIS FOLLOWERS TO COMMIT SUICIDE, WHICH THEY DO. AB

Super 8 auf DVD konvertiert | Super-8 transferred to DVD; Farbe | color;
Ton | sound; 11:10 min; mit | with Ray Barry, Tommy Turner, Nick Zedd

SIM

ONS



AYS

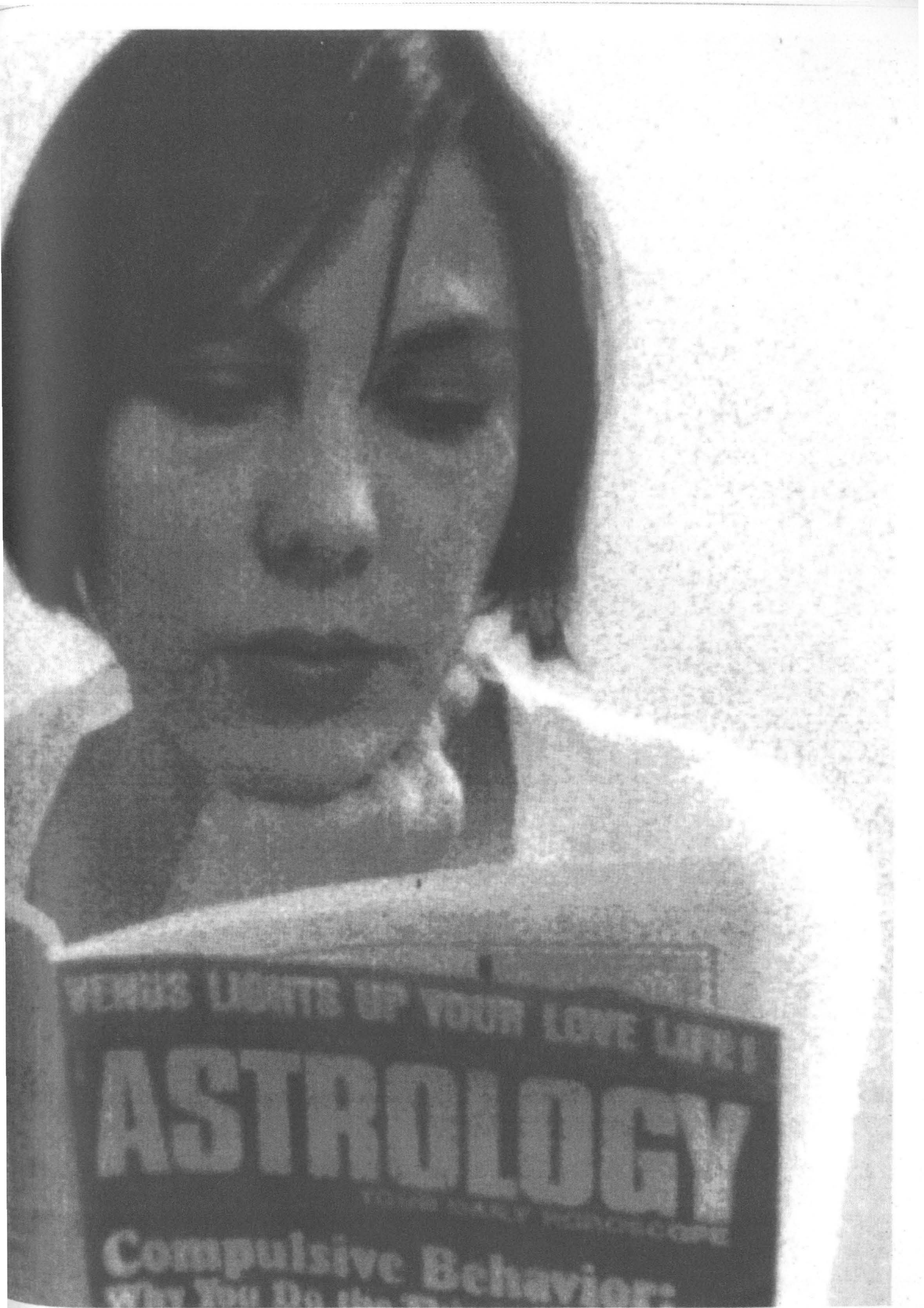


HOROSCOPE

RICHARD KERN

How well do
you know yourself?

Super 8 auf DVD konvertiert | Super-8 transferred to DVD; Farbe |
color; Ton | sound; 5:30 min; mit | with Holly Adams, Bob Drywall,
Squeak Wilentz; Musik von | music by Joe Budenholzer



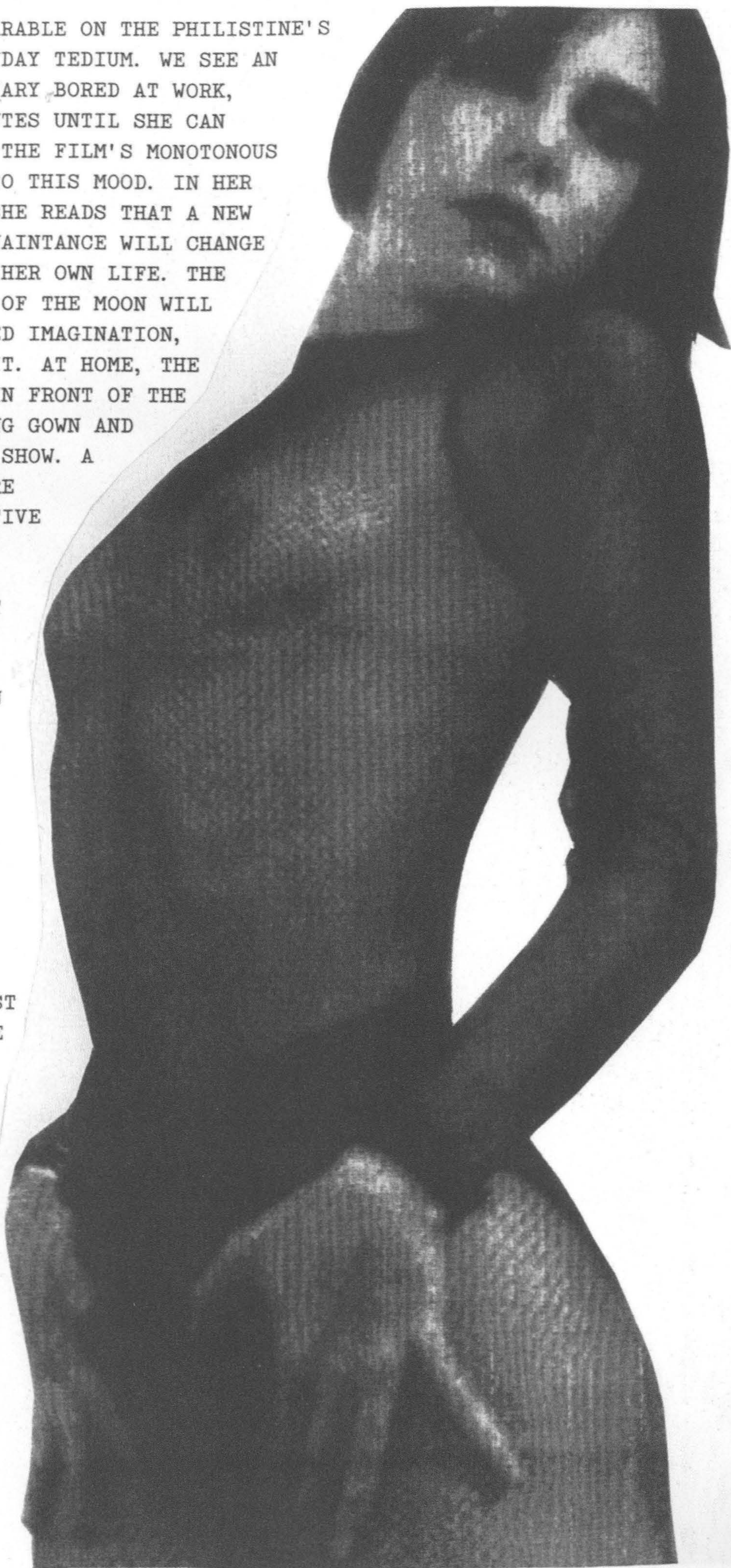


HOROSCOPE (1991)

HOROSCOPE ist eine Parabel auf die spießbürgerliche Alltagsflucht. Eine attraktive Sekretärin sitzt gelangweilt an ihrem Arbeitsplatz und zählt die Minuten bis zum Feierabend, was der monotone Soundtrack des Films betont. Im Horoskop des Tages liest sie, dass eine aufregende neue Bekanntschaft ihre Haltung zum eigenen Dasein verändern werde. Da der Mond günstig stehe, seien ihrer Imagination, Kreativität und Originalität keine Grenzen gesetzt. Zu Hause angekommen, setzt sich die Frau im Bademantel vor den Fernseher. Eine Dating-Show läuft, in der ein attraktiver Mann von Frauen umworben wird. Angeregt davon phantasiert sie einen Dschinn, der ihr einen Wunsch erfüllt: Ein nackter Mann erscheint, mit dem sie lasziv zu tanzen beginnt. Der erotische Reigen endet, als die Frau in ihrem Fernsehsessel aufwacht und feststellen muss, dass alles nur ein Traum war. Am folgenden Tag gibt sie auf dem Weg zur Arbeit einem obdachlosen jungen Mann, der die Züge des Dschinns trägt, eine Spende in seinen Becher. Kaum angekommen, fährt sie fort, im Horoskop zu blättern.

AB

Horoscope IS A PARABLE ON THE PHILISTINE'S
ESCAPE FROM EVERYDAY TEDIUM. WE SEE AN
ATTRACTIVE SECRETARY BORED AT WORK,
COUNTING THE MINUTES UNTIL SHE CAN
FINALLY GO HOME. THE FILM'S MONOTONOUS
SOUNDTRACK ADDS TO THIS MOOD. IN HER
DAILY HOROSCOPE SHE READS THAT A NEW
AND EXCITING ACQUAINTANCE WILL CHANGE
THE WAY SHE SEES HER OWN LIFE. THE
PERFECT POSITION OF THE MOON WILL
GIVE HER UNLIMITED IMAGINATION,
CREATIVITY AND WIT. AT HOME, THE
WOMAN SITS DOWN IN FRONT OF THE
TV IN HER DRESSING GOWN AND
WATCHES A DATING SHOW. A
BUNCH OF WOMEN ARE
WOONG AN ATTRACTIVE
MAN. INSPIRED BY
THIS, SHE BEGINS
FANTASIZING ABOUT
A GENIE WHO WILL
GRANT HER A FREE
WISH: A NAKED MAN
APPEARS AND THEY
ENGAGE IN
LASCIVIOUS
DANCING. THE
EROTIC
PAS- DE- DEUX ENDS
AS THE WOMAN
WAKES UP ON THE
SOFA, REALIZING
THAT IT'S ALL JUST
BEEN A DREAM. THE
NEXT DAY, ON HER
WAY TO WORK SHE
GIVES SOME
MONEY TO A
HOMELESS MAN
WHOSE FEATURES
REMIND HER OF
THE GENIE.
SHORTLY AFTER
SHE'S ARRIVED
AT THE OFFICE
SHE STARTS
ONCE AGAIN
FLICKING
THROUGH HER
HOROSCOPE. AB



Super 8 auf DVD konvertiert | Super-8 transferred to
DVD; Schwarz-weiß | black and white; Ton | sound;
31:10 min; mit | with Joe Coleman, Devil Doodie,
Baby Gregor, Richard Klemann, Lung Leg, Jack Nantz,
Rockets Redglare, Tommy Turner, Charlotte Webb,
Scott Werner, David Wojnarowicz; Musik von | music
by AC/DC, J.G. Thirlwell & Wiseblood

HERBY

WHERE EVIL DWELLS

DAVID WOJNAROWICZ
AND TOMMY TURNER



WHERE EVIL DWELLS (1985)

Ausgangspunkt des Films ist ein Gewaltakt, der 1984 die amerikanische Öffentlichkeit erregte: Ricky Kasso, Anführer einer Gang von „Satan Teens“ in Northport, Long Island, ermordete einen Freund mit siebzehn Messerstichen in Kopf und Nacken und zwang ihn dabei, „I love Satan“ zu sagen. Tommy Turner und David Wojnarowicz planten, auf die Medienhysterie, die Satanismus und Heavy-Metal-Bands zur neuen sozialen Bedrohung der Vorstädte stilisierte, mit einem Spielfilm zu reagieren. Das Filmmaterial wurde jedoch bei einem Brand in Tommy Turners Wohnung zum Großteil zerstört. WHERE EVIL DWELLS ist ein „Trailer“, so der Untertitel des Films, aus den erhaltenen 8-mm-Bändern.

Neben Ricky Kasso (Tommy Turner) sind die zentralen Figuren der Teufel im Priestergewand (Joe Coleman), eine Howdy-Doody-Bauchrednerpuppe und Jesus (Rockets Redglare). Die Schauplätze sind neben Vorortsiedlung, Highway und Park entsprechend Himmel und Hölle. Auf abstruse Weise dekliniert WHERE EVIL DWELLS das Alphabet des kulturell Imaginären durch und konfrontiert es mit der Gegenwart: Mythologisch-christliche und mediale Narrative, Hoch- und Populärkultur durchdringen sich. Die Sequenzen sind mit einer eklektizistischen Soundcollage unterlegt: Tracks von AC/DC oder Wiseblood verschmelzen mit Orgelklängen, Tonspuren von Voice-over mit Musik. WHERE EVIL DWELLS setzt der stringenten Erzählung vom netten Jugendlichen aus dem Suburb, der in die falschen Kreise gerät, dort gewaltverherrlichende Musik hört und deshalb zwangsläufig zum Mörder mutiert, referenziellen, visuellen und akustischen Overkill entgegen. NT

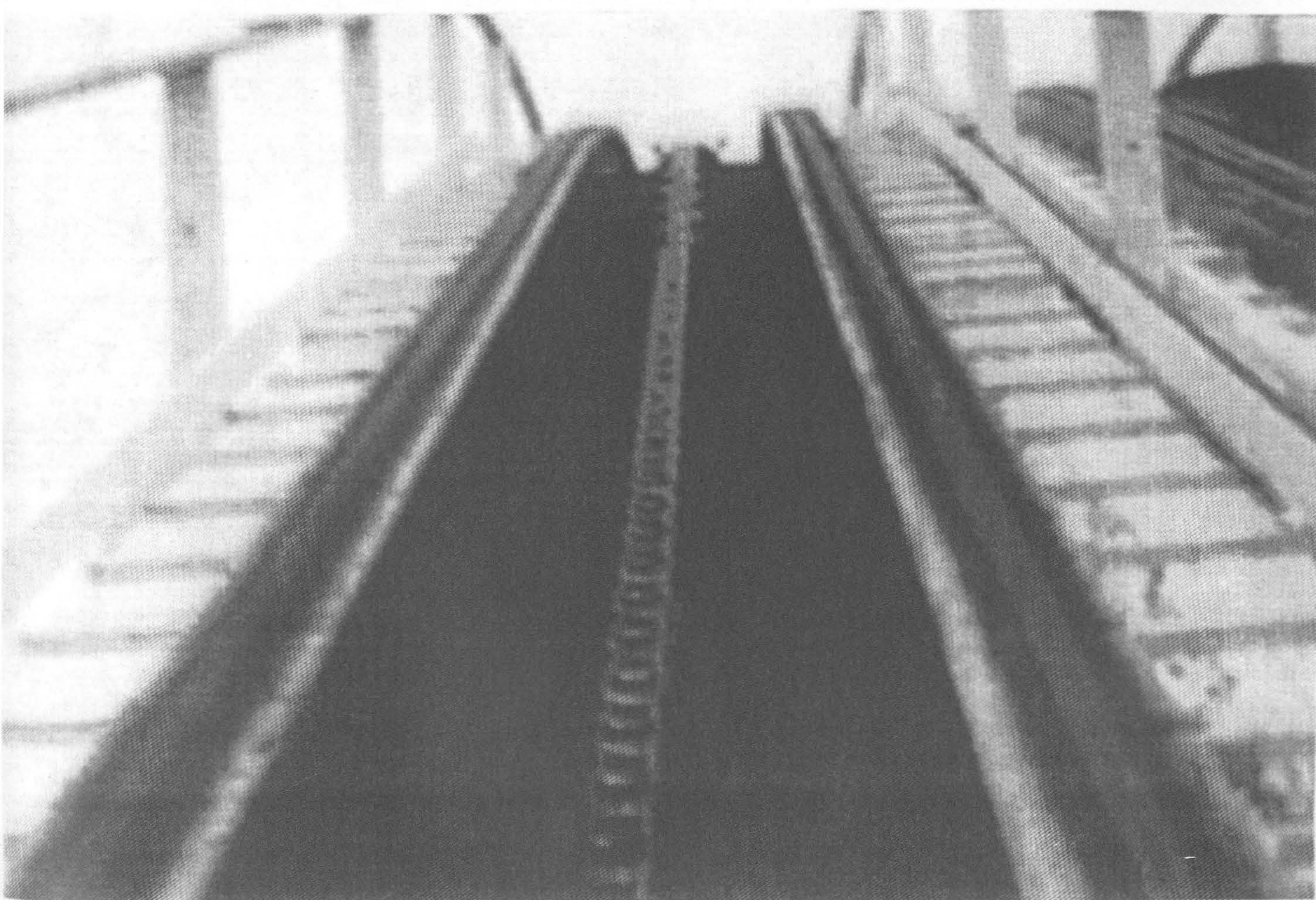
THIS FILM WAS INSPIRED BY AN ACT OF VIOLENCE THAT SHOCKED THE AMERICAN NATION IN 1984: RICKY KASSO, LEADER OF A GANG OF "SATAN TEENS" IN NORTHPORT, LONG ISLAND, KILLED A FRIEND BY STABBING HIS HEAD AND NECK WITH A KNIFE 17 TIMES AND FORCING HIM TO SAY "I LOVE SATAN" DURING THE KILLING. TOMMY TURNER AND DAVID WOJNAROWICZ RESPONDED TO THE MEDIA FRENZY THAT CONDEMNED SATANISM AND HEAVY-METAL BANDS AS THE NEW SUBURBAN THREAT TO SOCIETY BY MAKING A MOVIE. HOWEVER, MOST OF THE MATERIAL WAS DESTROYED IN A FIRE IN TOMMY TURNER'S APARTMENT.

ACCORDING TO THE FILM'S SUBHEADING, Where Evil Dwells IS A "TRAILER" COMPOSED OF THE 8MM TAPES THAT COULD BE SAVED.

THE FILM'S CENTRAL CHARACTERS STARRING ALONGSIDE RICKY KASSO (TOMMY TURNER) ARE THE DEVIL CLAD IN A PRIEST'S VESTMENT (JOE COLEMAN), A HOWDY-DOODY VENTRILOQUIST DOLL, AND JESUS (ROCKETS REDGLARE).

CONSEQUENTLY, THE LOCATIONS IN ADDITION TO THE SUBURBAN RESIDENTIAL ESTATE, HIGHWAY AND PARK ARE HEAVEN AND HELL. IN AN ABSTRUSE FASHION Where Evil Dwells TAKES US THROUGH THE A TO Z OF CULTURAL IMAGINARY AND CONFRONTS IT WITH THE PRESENT: MYTHOLOGICAL-CHRISTIAN AND MEDIA-BASED NARRATIVES, HIGH AND POPULAR CULTURE INTERFUSE. THE SEQUENCES ARE BACKED BY AN ECLECTIC SOUND COLLAGE: TRACKS BY AC/DC OR WISEBLOOD MELD WITH ORGAN SOUNDS, VOICE-OVER AUDIO TRACKS BLEND WITH MUSIC. Where Evil Dwells COUNTERACTS THE STRINGENT NARRATIVE OF THE NICE SUBURBAN KID, WHO WINDS UP WITH THE WRONG GROUP OF FRIENDS AND, ON BEING EXPOSED TO MUSIC THAT GLORIFIES VIOLENCE, CANNOT HELP BUT TURN INTO A KILLER, WITH REFERENTIAL, VISUAL AND ACOUSTIC OVERKILL. NT

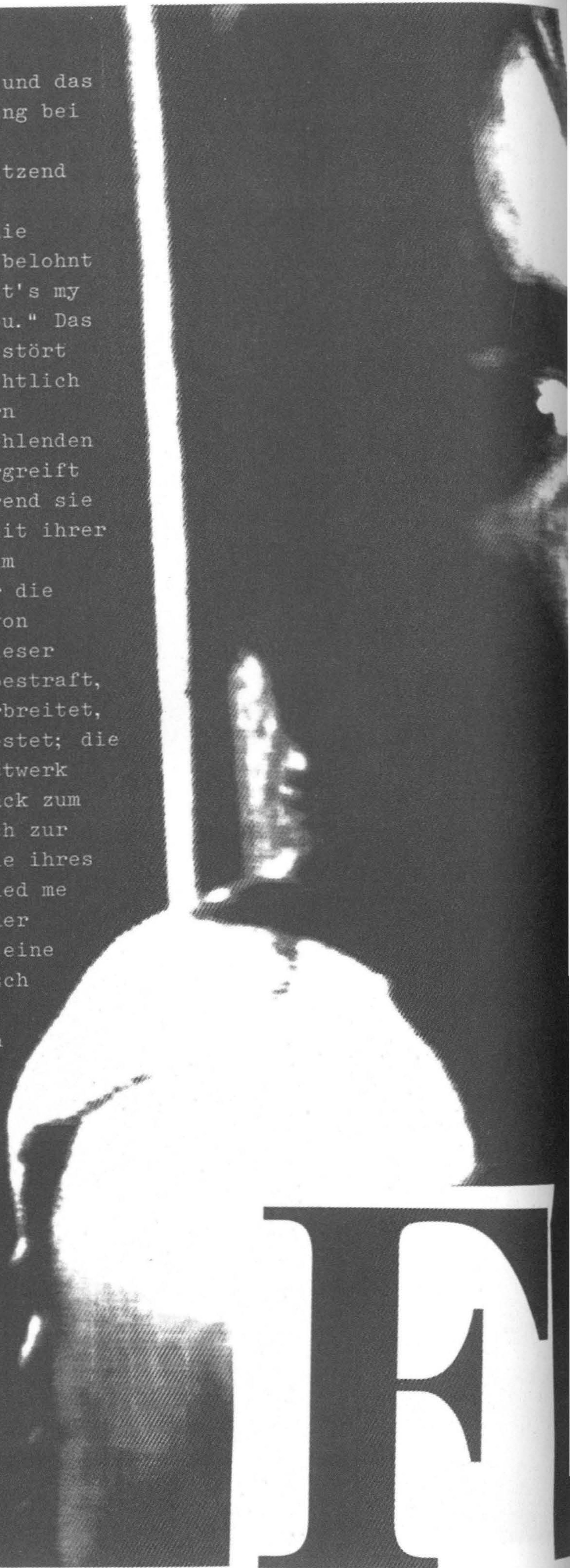




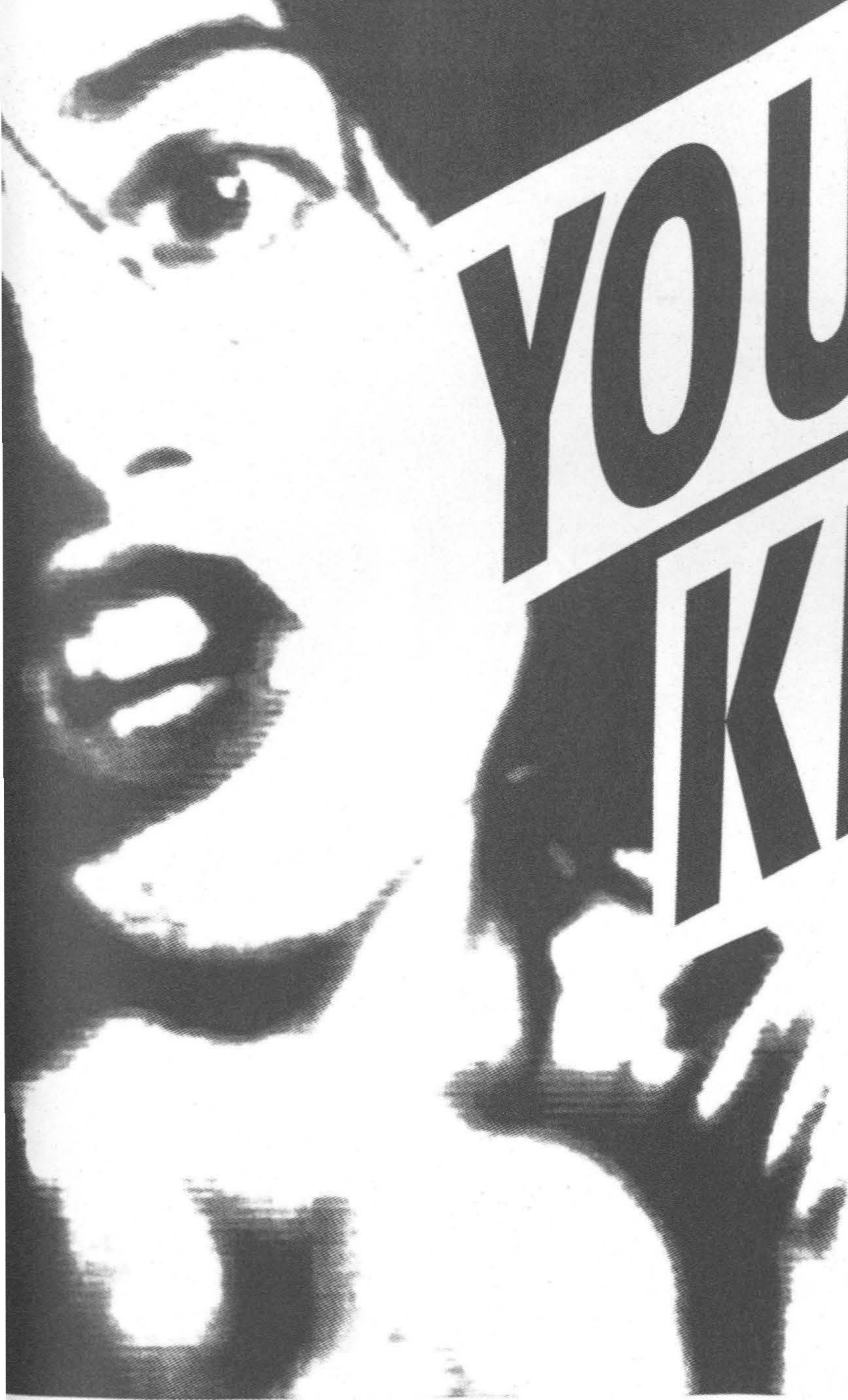
YOU KILLED ME FIRST (1985)

Applaus zieht die Zuschauer ins Setting, und das Theater beginnt. Auf der Bühne Thanksgiving bei einer amerikanischen Mittelstandsfamilie: Esszimmer, weiß gedeckter Tisch, daran sitzend der Vater mit seinen beiden adoleszenten Töchtern. Mutter serviert den Truthahn, die Familie applaudiert, der Herr des Hauses belohnt mit Küsschen. Sie winkt bescheiden ab: „It's my pleasure being a mother to do this for you.“ Das Festtagsskript wird jedoch empfindlich gestört durch eine der Töchter, die sich offensichtlich nicht an die Spielregeln hält. Ihre Eltern tadeln sie - ihre dreckigen Hände, die fehlenden Essmanieren, den falschen Freund. Dann ergreift die pubertierende Rebellin das Wort. Während sie eine Hasstirade auf die Kleinbürgerlichkeit ihrer Familie hält, wird ihr wütendes Gesicht im Close-up gezeigt. Cut. - Wir sehen hinter die Kulisse. In kurzen Sequenzen blitzt der von Gewalt und Missachtung geprägte Alltag dieser Heranwachsenden auf: der Vater, der sie bestraft, indem er ihren Hasen köpft oder Angst verbreitet, als er seine neu erworbene Schusswaffe testet; die Mutter, die schluchzend ein düsteres Kunstwerk ihrer Tochter zerstört. - Wir kehren zurück zum gedeckten Tisch. Der Monolog steigert sich zur Raserei, bis die Protagonistin die Pistole ihres Vaters zückt und mit den Worten „You killed me first“ ihre Familienmitglieder nacheinander exekutiert. Die letzte Einstellung zeigt eine blutrot überzogene Tischdecke, um den Tisch drei Tote und ein Racheengel.

Mit Lung Leg, David Wojnarowicz und Karen Finley, die hier die Familie spielen, versammelt Richard Kern in diesem Film die Protagonisten des Cinema of Transgression. Emblematisch erzählt YOU KILLED ME FIRST auch die Geschichte dieser Undergroundbewegung: Die kleinbürgerliche Moral, die brutal ausgrenzt, wer ihre rigiden wie repressiven Vorstellungen unterwandert, setzte bei den Verstoßenen eine negative Energie frei, die sich zerstörerisch Bahn brach und verborgene Abgründe in klaffende Wunden verwandelte. NT



RICHARD KERN

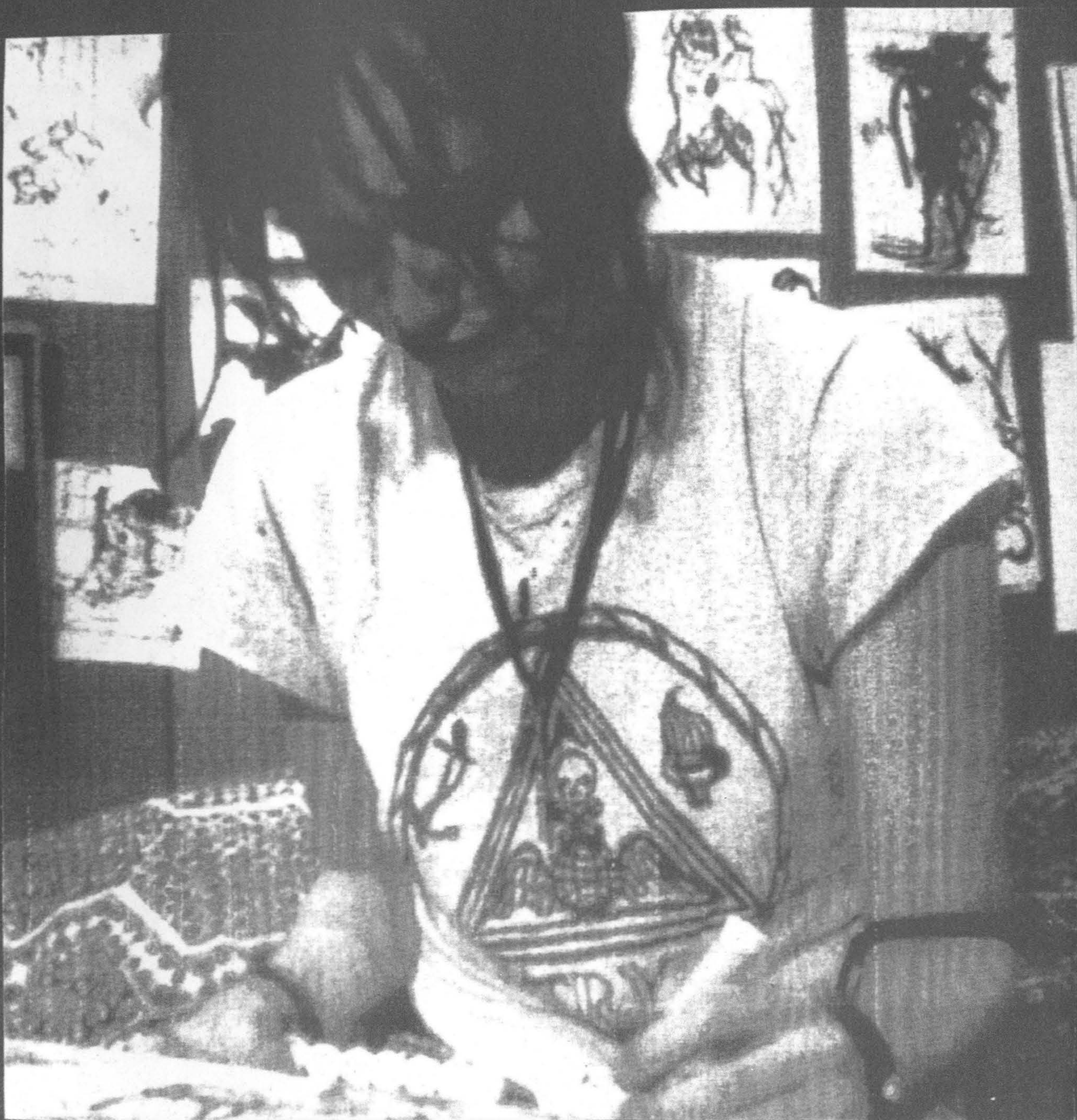


**YOU
KILLED
ME**

FIRST

APPLAUSE ATTRACTS THE AUDIENCE TO THE SETTING, AND THE PLAY BEGINS. ON THE STAGE, AN AMERICAN MIDDLE-CLASS FAMILY CELEBRATES THANKSGIVING: A DINING ROOM, A TABLE DRESSED IN WHITE, AROUND IT THE FATHER WITH HIS TWO ADOLESCENT DAUGHTERS. THE MOTHER SERVES THE TURKEY, THE FAMILY APPLAUDS, THE MASTER OF THE HOUSE KISSES HER ON THE CHEEK. DISMISSING HIM, SHE MODESTLY SAYS: "IT'S MY PLEASURE BEING A MOTHER TO DO THIS FOR YOU." BUT THE FESTIVE SCRIPT IS THWARTED BY ONE OF THE DAUGHTERS WHO

OBVIOUSLY DOES NOT WANT TO PLAY BY THE RULES. HER PARENTS REBUKE HER FOR HAVING DIRTY HANDS, A LACK OF TABLE MANNERS, AND THE WRONG CHOICE OF BOYFRIEND. THEN THE PUBESCENT REBEL SPEAKS UP. HER ANGRY FACE IS SHOWN IN CLOSE-UP WHILE SHE RANTS AND RAVES ABOUT HER FAMILY'S PETTY BOURGEOIS MENTALITY. CUT. - WE GET TO TAKE A LOOK BEHIND THE SCENES. THE YOUNG WOMAN'S DAY-TO-DAY LIFE THAT IS DOMINATED BY VIOLENCE AND CONTEMPT FLASHES UP IN SHORT SEQUENCES: THE FATHER, WHO PUNISHES HER BY CHOPPING OFF HER PET



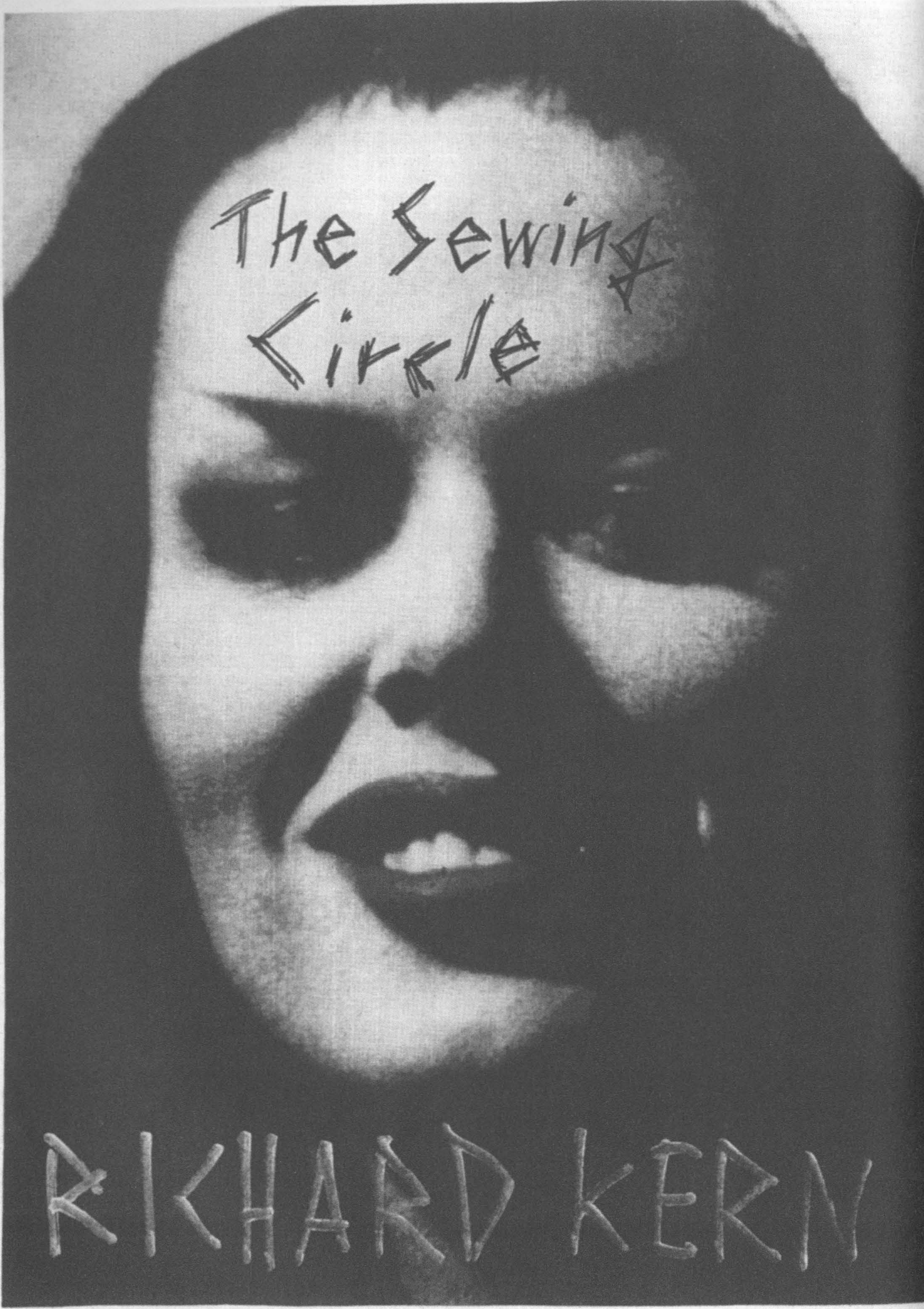


RABBIT'S HEAD OR INSTILLS FEAR IN HER BY TESTING OUT HIS NEW SHOTGUN; THE MOTHER, WHO CRIES WHILE DESTROYING HER DAUGHTER'S SOMBER ARTWORK. - RETURNING TO THE FESTIVE TABLE. THE MONOLOGUE SWELLS TO FURY UNTIL THE PROTAGONIST PULLS OUT HER FATHER'S GUN AND EXECUTES THE MEMBERS OF HER FAMILY ONE AFTER THE OTHER, SAYING, "YOU KILLED ME FIRST." THE LAST TAKE SHOWS A BLOODIED TABLECLOTH, AROUND THE TABLE THREE DEAD AND ONE AVENGING ANGEL.

WITH LUNG LEG, DAVID WOJNAROWICZ AND KAREN FINLEY, WHO PLAY THE FAMILY,

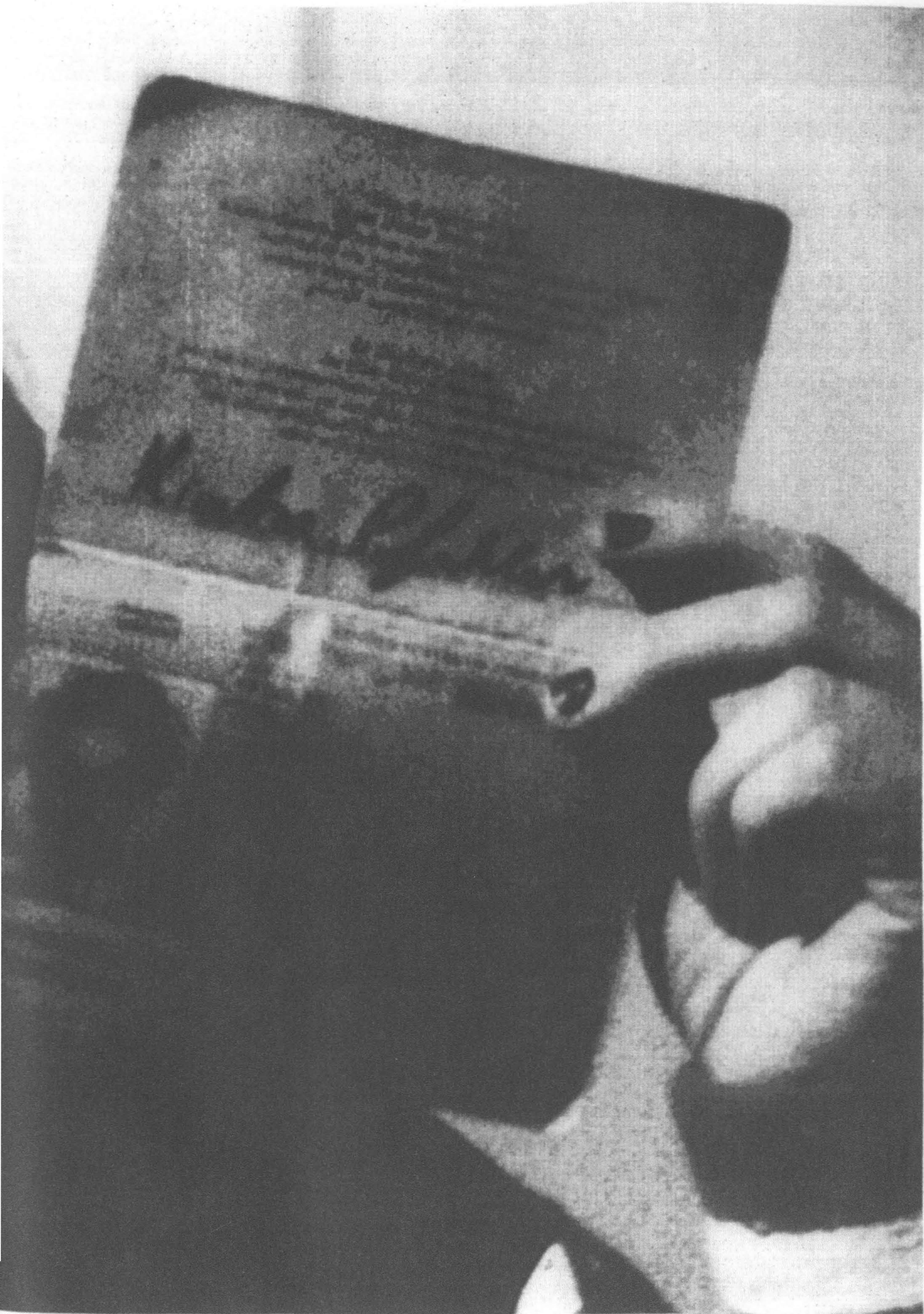
RICHARD KERN ROUNDS UP THE PROTAGONISTS OF THE CINEMA OF TRANSGRESSION IN THIS FILM. EMBLEMATICALLY, *You Killed Me First* ALSO NARRATES THE STORY OF THIS UNDERGROUND MOVEMENT: IT SPEAKS OF A PETTY-BOURGEOIS MORALITY WHICH CRUELY SEGREGATES THOSE WHO INFILTRATE ITS RIGID AND REPRESSIVE IDEAS AND BRINGS NEGATIVE ENERGIES TO THE FORE IN THE OUTCASTS, WHICH DESTRUCTIVELY FLARED UP AND TRANSFORMED HIDDEN ABYSSES INTO GAPING WOUNDS. NT

Super 8 auf DVD konvertiert | Super-8 transferred to DVD; Farbe | color; Ton | sound; 12 min; mit | with Nick Cooper, Jessica Craig-Martin, Karen Finley, Montanna Houston, Lung Leg, David Wojnarowicz; Musik von | music by J.G. Thirlwell



The Sewing
Circle

RICHARD KERN





Super 8 auf DVD konvertiert | Super-8 transferred to DVD; Farbe |
color; Ton | sound; 7 min; mit | with Carrie Coakley, Kembra Pfahler,
Lisa Resurrection

THE SEWING CIRCLE (1992)

Ein Nähkränzchen in der Lower East Side Anfang der 1990er: Kembra, Carrie und Lisa treffen sich in einem kargen Wohnraum, wo Lisa und Carrie mit Nadel und Faden die äußeren Schamlippen von Kembra zusammennähen. Statt OP-Strümpfen trägt Kembra Spitze mit Strapsen, „operiert“ wird auf dem mit Kopfkissen gepolsterten Esstisch. Die Kamera zoomt an die Vagina heran und erspart den Betrachtern keinen Nadelstich. Am Ende freuen sich die drei über das Ergebnis: „That's beautiful. You are a genius. Thank you, thank you“, bedankt sich die Vernähte bei ihren Freundinnen.

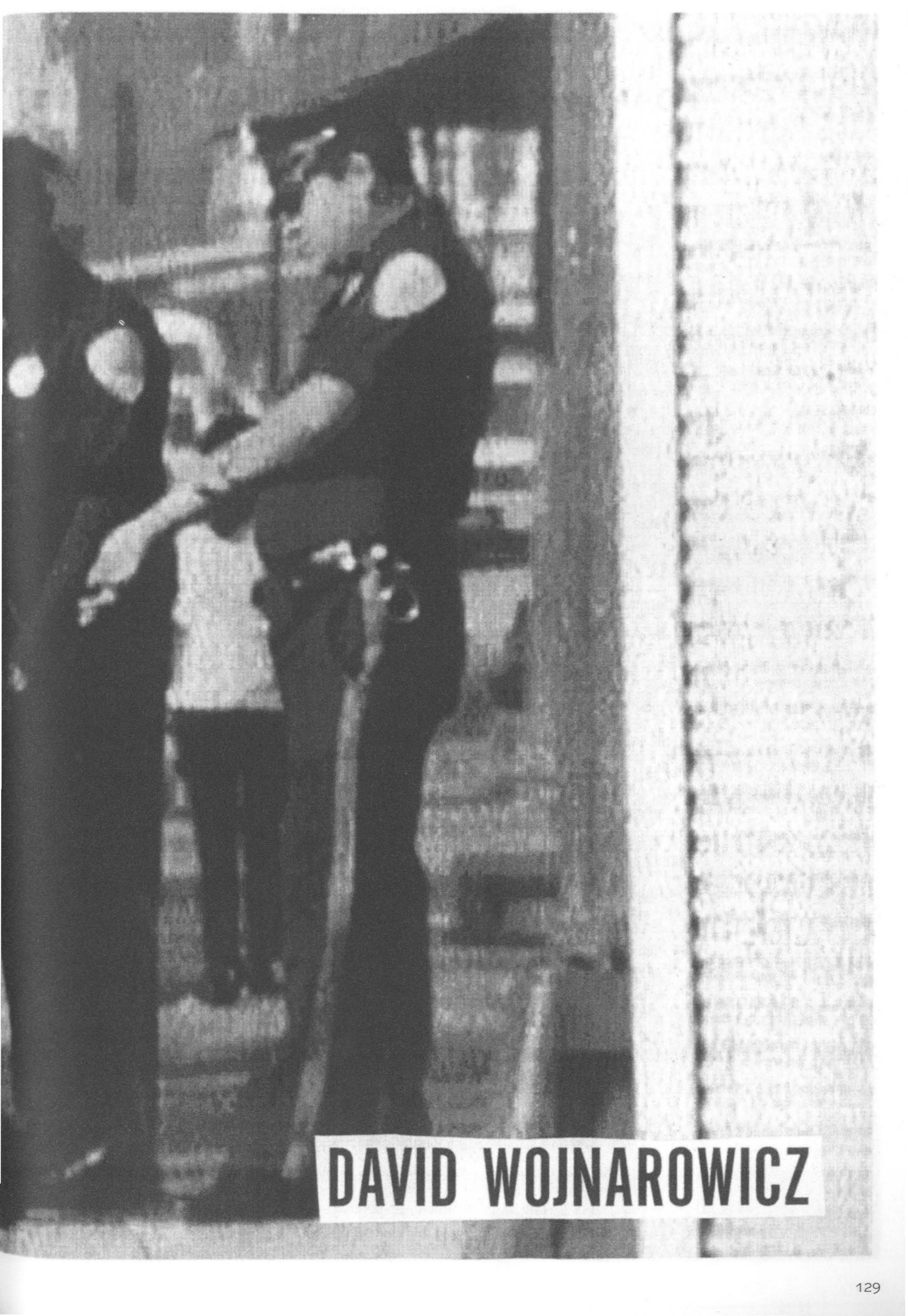
Nach dem Abspann nennen die drei Schauspielerinnen deutlich ihre Namen sowie ihr Alter und halten dabei ihre Ausweise neben das Gesicht. Dieser pornografischen Filmen entlehnte Gestus, der darauf zielt, die Legalität des Gefilmten zu belegen, wird hier umfunktioniert. Er beglaubigt einen dezidiert femininen Stunt, der in der Tradition feministischer „Body Art“ steht: Mit weiblicher Handwerkskunst arbeiten sich die Akteurinnen buchstäblich am von Freud unterstellten „Penisneid“ ab. Sie rücken ihr vermeintlich unsichtbares Geschlecht ins Scheinwerferlicht und verleihen ihm eine eigenständige Präsenz. Die Vulva erscheint nicht mehr als lebensspendende „L'Origine du monde“ (Gustave Courbet), sondern als verziertes Schmuckstück - ein Akt der Selbstbehauptung und der Reproduktionsverweigerung. NT

A SEWING CIRCLE ON NEW YORK'S LOWER EAST SIDE IN THE EARLY 1990S: KEMBRA, CARRIE AND LISA MEET IN A SPARSELY FURNISHED LIVING ROOM. LISA AND CARRIE STICH UP KEMBRA'S OUTER LABIA WITH NEEDLE AND THREAD. INSTEAD OF SURGICAL STOCKINGS KEMBRA IS WEARING LACEY HOSE AND GARTERS; THE "PROCEDURE" TAKES PLACE ON THE DINING TABLE THAT IS PADDED WITH PILLOWS. THE CAMERA ZOOMS IN ON THE VAGINA, DOCUMENTING EACH SINGLE STICH FOR THE SPECTATORS. IN THE END THE TRIO IS HAPPY WITH THE RESULT: "THAT'S BEAUTIFUL. YOU ARE A GENIUS. THANK YOU, THANK YOU," THE STITCHED-UP WOMAN SAYS TO HER FRIENDS. AFTER THE CREDITS THE THREE ACTRESSES STATE THEIR NAMES AND THEIR AGE, HOLDING UP THEIR PASSPORTS NEXT TO THEIR FACES. THIS PLOY, WHICH TAKES ITS CUE FROM PORN MOVIES AND IS MEANT TO PROVE THE LEGALITY OF THE FILMED MATERIAL, IS GIVEN A DIFFERENT FUNCTION HERE IN THAT IT TESTIFIES TO A DECIDEDLY FEMININE STUNT, WHICH STANDS IN THE TRADITION OF FEMINIST "BODY ART": BY WAY OF FEMALE HANDICRAFT THE PROTAGONISTS ARE LITERALLY WORKING THROUGH FREUD'S ALLEGED "PENIS ENVY" BY SPOTLIGHTING THEIR SUPPOSEDLY INVISIBLE SEX ORGAN AND THUS GIVING IT A PRESENCE OF ITS OWN. ACCORDINGLY, THE VULVA NO LONGER APPEARS AS A CHILD-BEARING "L'ORIGINE DU MONDE", ~~AS~~ (GUSTAVE COURBET) ~~REPRODUCED~~, BUT AS AN ORNAMENTED ITEM OF JEWELRY - AN ACT OF SELF-ASSERTION AND REFUSAL OF REPRODUCTION. NT

A FIRE IN

MY BELLY

EXCERPT



DAVID WOJNAROWICZ

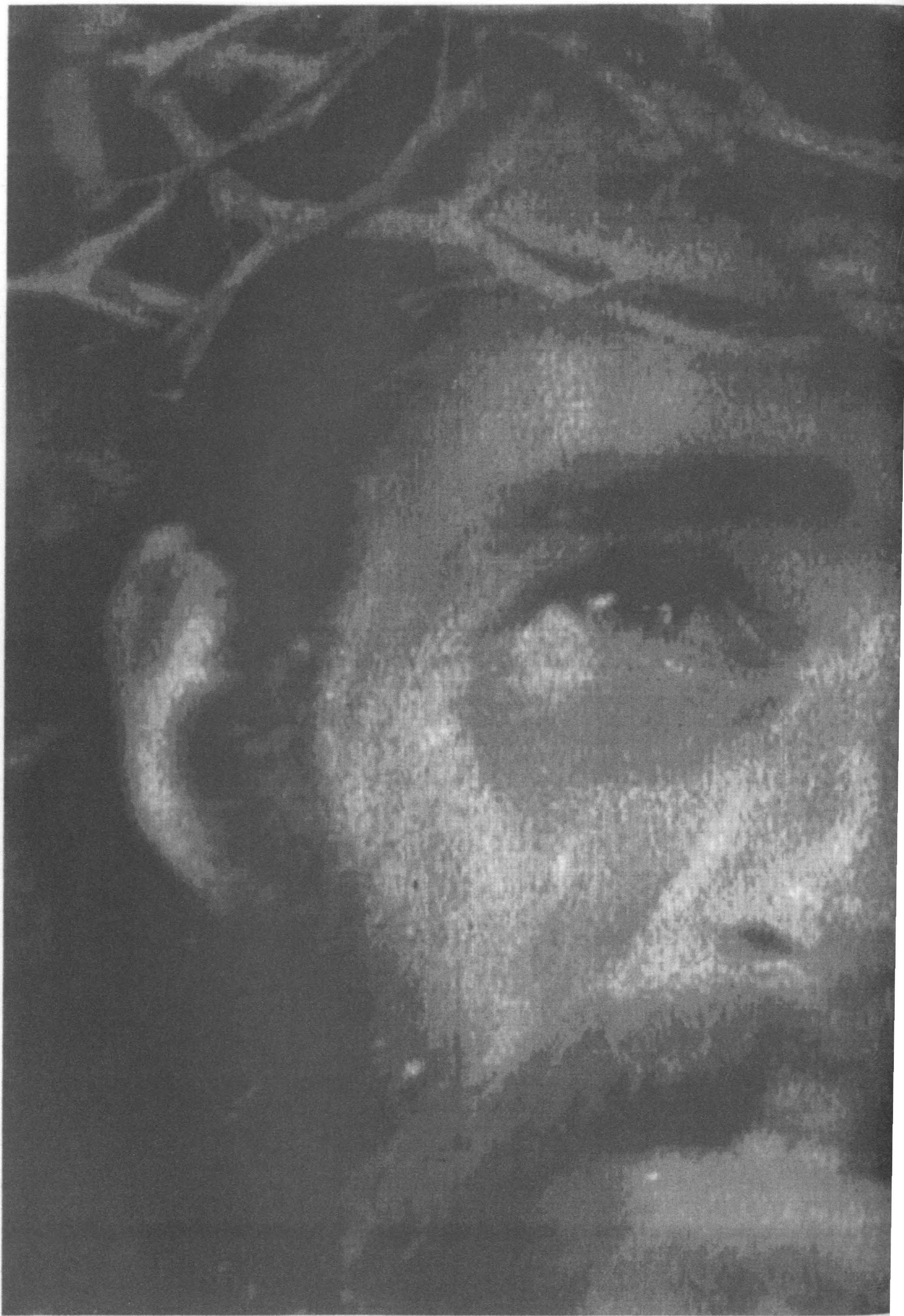


A FIRE IN MY BELLY EXCERPT (1986/87)

Der fragmentarische Bildessay A FIRE IN MY BELLY EXCERPT variiert die Motive von Tod und Erlösung auf verstörende Weise. Aufnahmen von Symbolen des mexikanischen Totenkults, geschlachtetem Vieh, versehrten Körpern, existenzbedrohender Armut und Gewalt werden gegeneinander geschnitten und überlagern sich mit dem Bildvokabular des Malers und Fotografen Wojnarowicz: Ein Ameisenschwarm krabbelt über Münzen oder ein im Schotter liegendes Kruzifix. Ein geteilter Brotleib wird mit dem gleichen roten Bindfaden zusammengenäht wie ein männlicher Mund, Rinnsaale von Blut laufen dabei über das Kinn. Ein Mann, dessen Gesicht nicht zu sehen ist, masturbiert. Ein Augapfel und ein Globus brennen. Wojnarowiczs dichte Bildwelt eröffnet vielschichtige Assoziationen und erscheint in ihrer poetischen Eigenlogik zugleich hermetisch. Katholische Vorstellungen von Martyrium, Sublimierung, Transsubstantiation und Sünde werden neu interpretiert. Bilder von Zerstörung, Gewalt und Verfall in Natur und Kultur greifen ineinander und erzeugen ein Kaleidoskop tiefen Schmerzes. NT

THE FRAGMENTED PHOTO ESSAY A Fire in My Belly Excerpt INTERSECTS THE THEMES OF DEATH AND SALVATION IN A DISTURBING FASHION. IMAGES OF MEXICAN DEATH CULT SYMBOLS, SLAUGHTERED CATTLE, MAIMED BODIES, LIFE-THREATENING POVERTY AND VIOLENCE ARE INTERCUT AND SUPERIMPOSED WITH THE VISUAL IDIOM OF PAINTER AND PHOTOGRAPHER DAVID WOJNAROWICZ: AN ARMY OF ANTS IS SEEN MARCHING OVER COINS OR A CRUCIFIX LYING ON GRAVEL. A BREAD LOAF CUT IN HALF IS SEWN BACK TOGETHER WITH THE SAME RED STRING AS IS USED FOR STITCHING UP A MAN'S MOUTH, BLOOD TRICKLING DOWN HIS CHIN. ANOTHER MAN, WHOSE FACE REMAINS INVISIBLE, IS MASTURBATING. AN EYEBALL AND A GLOBE ARE ON FIRE. WOJNAROWICZ'S CONCENTRATED VISUAL WORLD CONJURES UP A MYRIAD OF ASSOCIATIONS BUT AT THE SAME TIME APPEARS HERMETICALLY SEALED OFF IN ITS INNATE POETIC LOGIC. CATHOLIC CONCEPTS OF MARTYRDOM, SUBLIMATION, TRANS-SUBSTANTIATION AND SIN ARE REINTERPRETED. IMAGES OF DESTRUCTION, VIOLENCE AND DECAY IN NATURE AND CULTURE INTERWEAVE AND PRODUCE A KALEIDOSCOPE OF DEEP AND UTTER PAIN. NT

Super 8 auf DVD konvertiert | Super-8 transferred to DVD;
Schwarz-weiß, Farbe | black and white, color; 7:10 min





NICK ZEDD, CASANDRA STARK
AND DAVID RUTSALA

GO TO HELL



Super 8 auf DVD konvertiert | Super-8 transferred to DVD; Schwarz-weiß
| black and white; Ton | sound; 7 min; mit | with David Rutsala,
Casandra Stark, Nick Zedd; Musik von | music by Swans







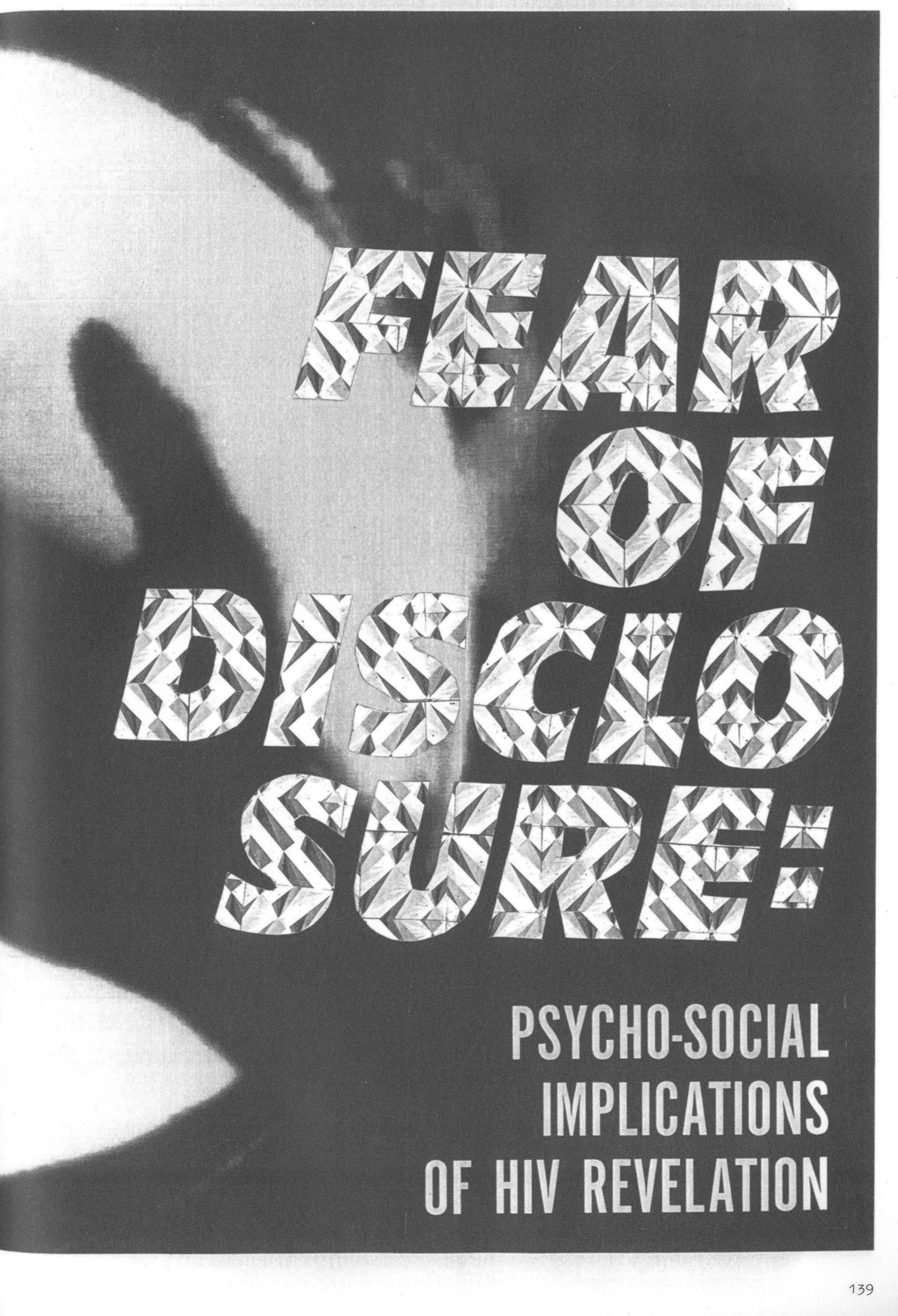
GO TO HELL (1986)

GO TO HELL gleicht einem schlechten Trip durch die Straßen der New Yorker Lower East Side. Ein Mann (David Rutsala) erwacht im Rinnstein und kotzt auf die Straße. Er torkelt im Delirium durch die heruntergekommene Gegend, vorbei an einem Fixer, der sich gerade einen Schuss setzt. Eine Frau (Casandra Stark) gleitet in einem weißen Kleid engelsgleich an ihm vorbei und schenkt ihm einen gefundenen Stein. Sie wird von eben diesem Mann mit einem Ziegel erschlagen, als sie verträumt über ein paar Glasscherben innehält. Ein anderer Mann (Nick Zedd) erscheint als Erlöser und küsst die tote Frau leidenschaftlich, bis sie erwacht. Gemeinsam blicken sie lächelnd in den sich verdunkelnden Himmel, an dem sich langsam ein Atompilz bildet. Der düstere Soundtrack des Films stammt von der New Yorker Band Swans. AB

Go to Hell EPITOMIZES A BAD TRIP THROUGH THE STREETS OF NEW YORK'S LOWER EAST SIDE. A MAN (DAVID RUTSALA) AWAKES IN THE GUTTER AND BARFS IN THE STREET. HE STAGGERS DELIRIOUSLY THROUGH THE RUN-DOWN QUARTER, PAST A JUNKIE WHO IS ABOUT TO SHOOT UP. A WOMAN (CASANDRA STARK) IN A WHITE DRESS FLOATS PAST HIM LIKE AN ANGEL AND GIVES HIM A STONE THAT SHE HAS FOUND. THE SAME MAN KILLS HER WITH A BRICK AS SHE STOPS TO MUSE OVER SOME PIECES OF GLASS. THEN ANOTHER MAN (NICK ZEDD) APPEARS AS THE SAVIOR AND PASSIONATELY KISSES THE WOMEN UNTIL SHE AWAKENS AGAIN. TOGETHER THEY GAZE UP SMILING AT THE DARKENING SKY, IN WHICH A MUSHROOM CLOUD BEGINS TO FORM. THE NEW YORK BAND SWANS DID THE MOROSE SOUNDTRACK FOR THIS MOVIE. AB

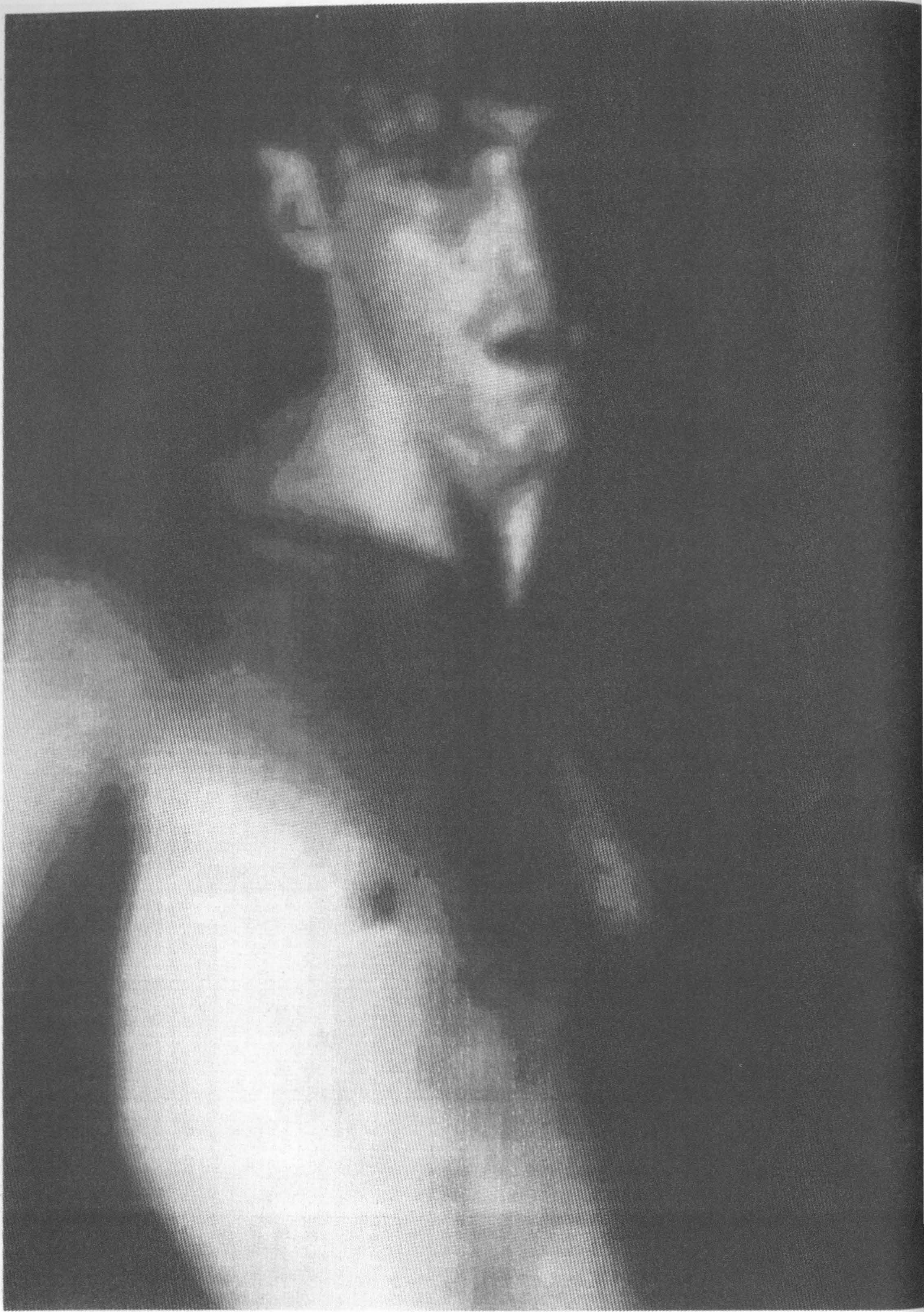
DAVID WOJNAROWICZ & PHIL ZWICKLER

Video auf DVD konvertiert |
Video transferred to DVD; Farbe |
color; Ton | sound; 4:50 min; mit
| with Paul Kakuschky, Chris
Sharp; Musik von | music by David
Wojnarowicz, Phil Zwickler



HAAR DAS SURF

PSYCHO-SOCIAL
IMPLICATIONS
OF HIV REVELATION



FEAR OF DISCLOSURE: PSYCHO-SOCIAL IMPLICATIONS OF HIV REVELATION (1989)

Die 1980er und 1990er Jahre gelten als Zeit der sogenannten „Aids-Krise“. Der vorherrschende kulturelle Diskurs bagatellierte die pandemische Dimension des neuen Virus, indem er die Krankheit bestimmten „Risikogruppen“ zuschrieb und damit gesellschaftlich ohnehin marginalisierte Bevölkerungsgruppen diskriminierte: HIV wurde seinerzeit in den USA als „gay plague“ bezeichnet. David Wojnarowicz setzt sich in FEAR OF DISCLOSURE mit den Auswirkungen des Outings als HIV-positiver Homosexueller aus der Perspektive eines Betroffenen auseinander. Aus dem Off spricht der Regisseur selbst, er bekennt sich offen zu seiner Krankheit und reflektiert im Modus des authentischen Erfahrungsberichts die Konsequenzen seines Bekenntnisses. Er fordert ein lustvolles Leben bis zum absehbaren Tod ein und analysiert, weshalb ihm ein solches verwehrt wird.

Visuell wird dieser gesprochene Bericht nicht illustriert, sondern ergänzt: Ekstatisch geben sich zwei Go-go-Tänzer dem elektronischen Soundtrack, einem wiederkehrenden verzerrten „HIV, HIV“ hin, verheißungsvoll kreist ein leuchtender Globus, verlangend finden männliche Lippen zueinander. FEAR OF DISCLOSURE verknüpft HIV-Outing und affirmative Bilder queerer Sexualität und lässt damit die entwürdigende Aids-Narration der 1980er implodieren. Der Film ruft nicht nur zur Entdämonisierung und Enttabuisierung einer Krankheit und der Bejahung des Lebens mit ihr auf, sondern setzt diese Forderung performativ ins Recht. NT

THE 1980S AND '90S ARE EPITOMIZED AS THE SO-CALLED "AIDS CRISIS". THE PREVAILING CULTURAL DISCOURSE AT THE TIME PLAYED DOWN THE PANDEMIC DIMENSION OF THE NEW VIRUS BY LINKING IT WITH CERTAIN "HIGH-RISK GROUPS", THUS ONCE AGAIN DISCRIMINATING AGAINST ALREADY MARGINALIZED SECTIONS OF SOCIETY: AT THE TIME, HIV/AIDS WAS BEING IN THE US STIGMATIZED AS THE "GAY PLAGUE". IN Fear of Disclosure DAVID WOJNAROWICZ EXAMINES FROM A GAY MAN'S PERSPECTIVE HOW HIS COMING OUT AS HIV-POSITIVE IMPACTS HIS LIFE. OFF-SCREEN WE HEAR THE DIRECTOR HIMSELF; HE OPENLY TALKS ABOUT HIS DISEASE AND REFLECTS ON THE CONSEQUENCES OF HIS CONFESSION IN THE STYLE OF REAL-LIFE REPORT. HE CALLS FOR A LIFE FULL OF PLEASURE UNTIL DEATH IS IN SIGHT AND ANALYZES WHY SUCH A LIFE IS DENIED HIM.

IN VISUAL TERMS, THIS SPOKEN REPORT IS NOT ILLUSTRATED BUT COMPLEMENTED: TWO GO-GO-DANCERS ECSTATICALLY IMMERSE THEMSELVES IN AN ELECTRONIC SOUNDTRACK, WHICH KEEPS REPEATING THE DISTORTED MANTRA "HIV, HIV", AN ILLUMINATED GLOBE CIRCLES AUSPICIOUSLY, MALE LIPS MEET IN DESIRE. LINKING THE COMING-OUT AS HIV-POSITIVE WITH POSITIVE IMAGES OF QUEER SEXUALITY, Fear of Disclosure IMPLODES THE DEGRADING 1980S AIDS NARRATIVE. THE FILM NOT ONLY ADVOCATES THAT A DISEASE NO LONGER BE DEMONIZED OR STIGMATIZED AND THAT LIFE WITH IT BE EMBRACED IN A POSITIVE WAY, BUT ALSO GOES ON TO FULFILL THIS DEMAND IN A PERFORMATIVE ACT. NT



NICK ZEDD

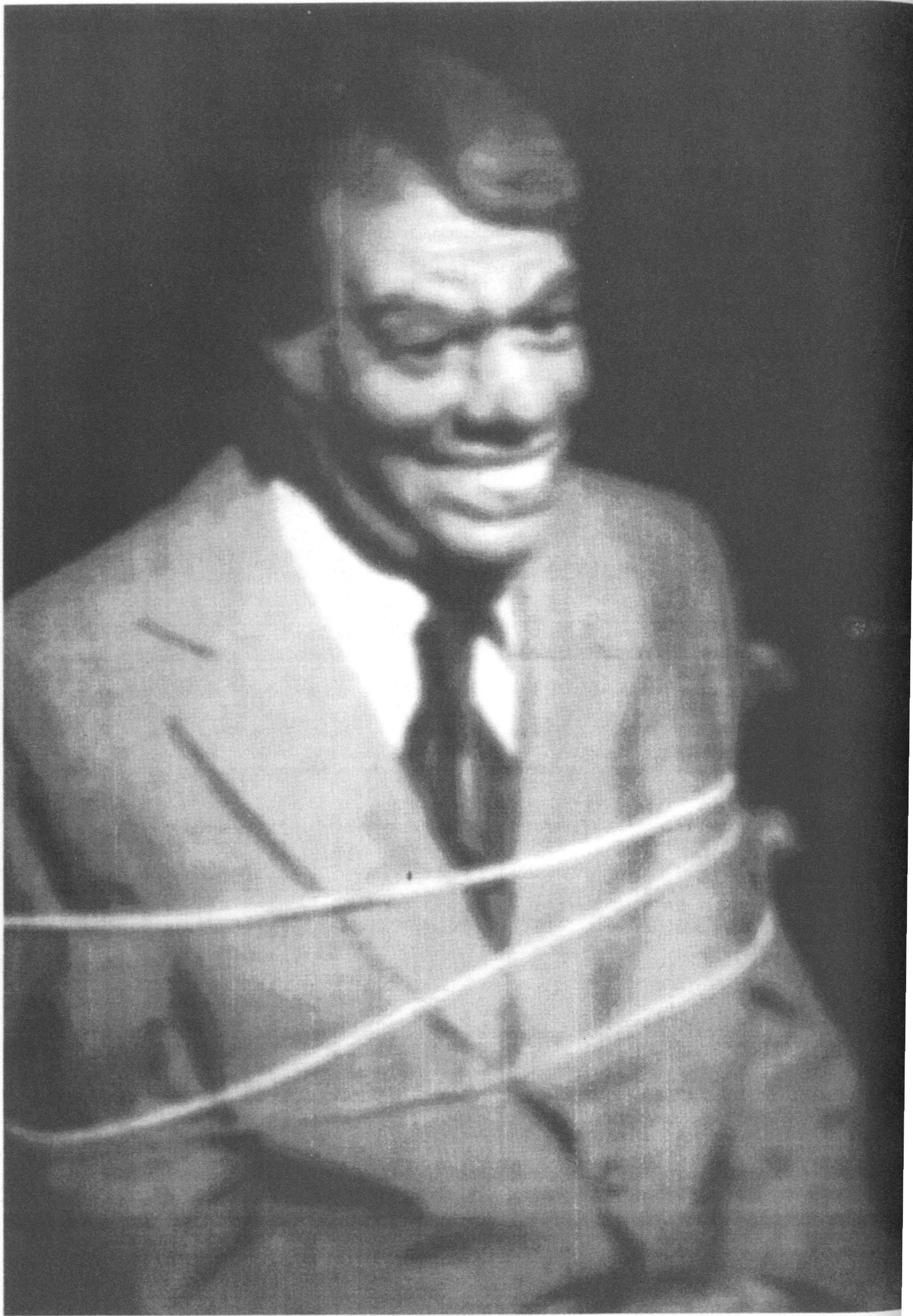
THE

BOGUS MAN

**WHEN I FIRST SAW THIS FOOTAGE
ALL I COULD SAY TO MYSELF WAS:
WHY DID MY EYES HAVE TO SEE THIS?**

WHY?

**YOU'RE PROBABLY ASKING YOURSELF
THE SAME QUESTION RIGHT NOW.**



THE BOGUS MAN (1980)

THE BOGUS MAN beginnt als Parodie eines Agentenfilms und endet als Camp-Variation einer potenziellen Regierungsverschwörung. Ein mit Skimaske verummter Mann erzählt mit bedeutungsvoller Stimme von einer Verschwörung gegen das amerikanische Volk. Der Präsident Jimmy Carter sei ein „Betrüger“ - „The Bogus Man“ -, denn er sei nicht der, den das Volk gewählt habe, sondern bereits seit Amtsantritt im Jahr 1976 ein Klon der CIA. Beweis der Verschwörungstheorie ist ein Video mit dem Wissenschaftler, der für das Klonen zuständig war, und der behauptet, das Ganze sei dem Größenwahn der Amerikaner geschuldet, den Mythos einer großartigen Nation zu kreieren und dieser Überzeugung alles andere zu unterwerfen. Die nun folgenden Variationen von Camp-Performances führen diese kritische Intention des Films auf anderer Ebene weiter: Ein Schauspieler tanzt in Nacktkostüm und String-Tanga obszön mit einer amerikanischen Flagge. Die Kamera zoomt auf eine zuckende Vagina, die sich als Kostümierung einer auf einem mit Dildos bestückten Stuhl sitzenden Person entpuppt. Auf demselben Stuhl sitzt später ein Schauspieler mit Jimmy Carter-Maske, dem von seiner mit Kunstblut gefüllten rechten Hand alle Finger abgeschnitten werden.

THE BOGUS MAN ist nicht nur eine vernichtende Kritik am damals amtierenden Präsidenten Jimmy Carter, der als fremdgesteuerte Marionette geschmäht wird, sondern an allen „Klonen toter Ideen“, wie Nick Zedd die öffentlichen Personen des amerikanischen Politbetriebes in einem FILM THREAT-Interview bezeichnete. AB

The Bogus Man BEGINS AS A PARODY OF A SPY MOVIE AND ENDS AS A CAMP VARIATION ON A POTENTIAL GOVERNMENT CONSPIRACY. A MAN WHOSE FACE IS DISGUISED BY A SKI MASK TELLS US WITH A GRAVE VOICE THAT THERE IS A CONSPIRACY AGAINST THE AMERICAN PEOPLE. APPARENTLY, PRESIDENT JIMMY CARTER IS A "CHEAT" - "THE BOGUS MAN" - FOR HE IS NOT THE PERSON WHOM THE PEOPLE ELECTED BUT HAS BEEN A CIA CLONE EVER SINCE HE TOOK UP OFFICE IN 1976. THE CONSPIRACY THEORY IS BACKED UP BY A VIDEO FEATURING THE SCIENTIST RESPONSIBLE OF THE CLONING, WHO CLAIMS THE WHOLE SHAM IS ROOTED IN THE MEGALOMANIA OF THE AMERICAN CITIZENS WHO WISH TO CREATE THE MYTH OF A GREAT NATION AND TO SUBJECT ALL ELSE TO THIS BELIEF. THE VARIATIONS OF CAMP PERFORMANCES THAT NOW FOLLOW CONTINUE THE FILM'S CRITICAL INTENTION ON A DIFFERENT LEVEL: AN ACTOR DRESSED IN A NUDE COSTUME AND A G-STRING DANCES OBSCENELY WITH THE AMERICAN FLAG. THE CAMERA ZOOMS IN ON A TWITCHING VAGINA, WHICH TRANSPIRES TO BE THE COSTUME OF A PERSON SITTING ON A CHAIR THAT HAS DILDOS MOUNTED ON IT. SITTING ON THE SAME CHAIR A LITTLE WHILE LATER AN ACTOR WITH A JIMMY-CARTER MASK, FROM WHOSE RIGHT HAND, WHICH IS FILLED WITH ARTIFICIAL BLOOD, ALL THE FINGERS GET CHOPPED OFF. The Bogus Man IS A SCATHING CRITICISM NOT ONLY OF THE THEN PRESIDENT-IN-OFFICE, JIMMY CARTER, WHO IS VILIFIED AS A REMOTE-CONTROLLED PUPPET ON A STRING, BUT ALSO OF ALL "CLONES OF DEAD IDEAS", AS NICK ZEDD DESCRIBED THE PUBLIC PERSONAS FROM THE UNITED STATES' POLITICAL MACHINERY IN A Film Threat INTERVIEW. AB

**ONE OF THE CLONE PRESIDENTS
IS NOW RUNNING OUR COUNTRY.**

HE IS A

BOGUS MAN

Super 8 auf DVD konvertiert | Super-8 transferred to DVD; Farbe
| color; Ton | sound; 10:30 min; mit | with Lawrence Oliver
Cherry, David McDermott



**RUSHES
FROM
DEATH
ON DAVID
WOJNAROWICZ
SYLVÈRE
LOTRINGER**

„Let's make a movie where we would imagine an incredible world after death, a movie that would be so wild, so sexy, so beautiful and provocative that it would make everybody wanna rush to their death.“ David Wojnarowicz

Die Arbeit eines Filmemachers vorzustellen, der niemals einen Film fertiggestellt hat, ist ein paradoxes Unterfangen, vor allem dann, wenn sich seine Auffassung von filmischer Überschreitung wesentlich von dem unterscheidet, was die anderen Underground-Filmemacher der 1980er Jahre als „Kino der Überschreitung“ bezeichneten. David Wojnarowicz war im Grunde vielmehr ein Künstler als ein Filmemacher. Erst 1985, als die lebendige Künstlerbohème, zu der er gehörte, und die New Yorker Kunstszene als solche in den Mittelpunkt einer Sensationsgier rückten, die seine künstlerischen Impulse lähmte, wandte er sich dem Film zu. Im Gegensatz zu Tommy Turner und Richard Kern, mit denen er einige Jahre zusammenarbeitete und für die er gelegentlich auch als Schauspieler agierte, war David Wojnarowiczs Inspiration eher poetisch und kosmisch als cartoonartig. Darüber hinaus war er viel zu politisch, um sich allzu lange mit geistlosen Provokationen aufzuhalten. Sein Vorbild war nicht etwa John Waters, sondern Arthur Rimbaud: So entstand in dieser Zeit eine bewegende Fotoserie, die ihn selbst – das Gesicht Rimbauds als Maske tragend – auf den Straßen und in der Subway von New York oder masturbierend auf seinem Bett zeigt. Sein Verhältnis zur Gruppe jener Filmemacher, die sich programmatisch dem „Proto-Punk-Eat-Scum“ verpflichtet sahen, erinnert mich eher an Antonin Artauds kurze Stippvisite bei den Surrealisten. Artaud gehörte nicht wirklich zu ihnen, denn er war so oder so ein wahrhafter Surrealist, aber das Zusammensein mit den Surrealisten gab ihm genug Selbstvertrauen, um seine Verrücktheit in eine großartige kulturelle Behauptung zu verwandeln. Wojnarowicz teilte die düsteren Triebe seiner Freunde aus dem East Village, Verbrechen, Horror, Tod und Abscheulichkeiten zogen ihn auf unbestimmte Weise an, doch er empfand viel zu intensiv, als dass er den Skandal um seiner selbst willen provoziert hätte. Er versuchte, auf dem schmalen Grat Tritt zu fassen, welchen die anderen unbekümmert überschritten. Es ging ihm weniger um das Maß als um die Seele. Er näherte sich den Fragen von Gewalt und Tod von innen heraus, während seine Freunde über die Stränge schlugen, weil ihnen nichts anderes einfiel. In seiner berühmten VORREDE ZUR ÜBERSCHREITUNG, einer Hommage an Georges Bataille, unternimmt Foucault eine klare Unterscheidung zwischen negativer und positiver Überschreitung. Die negative erschöpft sich allein in der Überschreitung der Grenze, während die positive Überschreitung die Unbegrenztheit, in die sie hineinspringt, bejaht. „Die Überschreitung setzt nicht eines dem andern

entgegen, sie will nichts dem Spott ausliefern, sie sucht nicht die Festigkeit der Grundlagen zu erschüttern; [...] im Innersten der Grenze ermißt sie die unermeßliche Distanz, die sich in ihr auftut." (1)

Diese „nicht-affirmative Bejahung“, wie Foucault sie nennt, verneint nicht alles in einer nihilistischen Geste, sie ist vielmehr eine Bejahung, die NICHTS bejaht und sich deshalb radikal von Gegensätzen wie Schwarz und Weiß, Gut und Schlecht, Erlaubtem und Unerlaubtem unterscheidet. Nach dem Tod Gottes findet die Überschreitung ihre Souveränität im Riss und zieht „als Gesetz die Grenzen [...], die sie überschreitet“. (2) Das, was sich die Schriftsteller der 1930er und 1940er Jahre wie Georges Bataille, Maurice Blanchot oder Antonin Artaud vornahmen, war die nicht-negative Erneuerung der ganzen Dimension dieser symbolischen Kraft durch Rituale und Opfer. Es wäre aberwitzig, die kleine Gruppierung des Undergrounds in New York als neonietzscheanische Bewegung zu bezeichnen, wie das einige Kritiker getan haben, oder ihr Gebaren mit den quälenden Strategien ihrer Vorgänger in der Moderne zu vergleichen. Mit achtzehn Jahren spielten Bataille und Artaud mit dem Gedanken, Priester zu werden. Nie ist es ihnen gelungen, sich von Gott abzuwenden. Bis zuletzt lehnte Artaud das Gericht Gottes ab. Aber es war das Gottesurteil, gegen das er sich wendete, nicht Gott selbst. Fünfzig Jahre und einen Kontinent entfernt, bleibt die Religion ein permanenter Fixpunkt Amerikas, das umso intoleranter wird, je oberflächlicher es ist, und dessen ursprüngliche Werte von allen Seiten von einem billigen Konsumdenken unterwandert werden. Das Christentum hat es offenbar nicht vermocht, einer vom Zynismus des Kapitalismus korrumpierten Gesellschaft ein tragfähiges moralisches Fundament zu geben. Obwohl die Familie als letztes Bollwerk gegen das weltliche Verderben gepriesen wird, ist sie immer öfter Ort des Missbrauchs, des Inzests und der Gewalt in allen denkbaren Formen. Jedes Jahr laufen in den USA mehr als eine Million Kinder von Zuhause weg, eines von sieben ist dabei jünger als zehn Jahre alt. Wojnarowicz schreibt: „Eigentlich müssten wir furchtbar schnell rennen lernen, um weit genug vor dem entfliehen zu können, was uns angreift, denn die wirtschaftlichen Bedingungen erlauben es uns nicht, uns Zugang zu Raketen und Raumschiffen zu verschaffen.“ Zweifellos ist er schnell genug gerannt, um seiner eigenen zerrütteten Familie zu entkommen.

David Wojnarowicz wurde 1954 in Red Bank, New Jersey, geboren. Sein Vater, ein Matrose auf Transatlantiklinern, war geschieden und ein Alkoholiker, der ihn immer wieder schlug und mit Waffen bedrohte. Das einzige, was ihm als Kind blieb, war die Nähe zur Natur, die in seinem Leben und in seiner Arbeit eine große Rolle spielen sollte. Als Wojnarowicz acht Jahre alt war, wurde er seiner Mutter in Manhattan übergeben. Er besuchte die

LaGuardia High School of Music and Art neben dem Lincoln Center(3) und begann, sich auf der Straße herumzutreiben und gelegentlich auf den Strich zu gehen. Mit sechzehn Jahren wurde die Straße sein Zuhause. Er fand sich immer wieder in gefährlichen und desolaten Situationen wieder, ohne je emotionalen Beistand zu erhalten.

Während eines einjährigen Aufenthalts in San Francisco konnte Wojnarowicz erstmals offen seine Homosexualität leben. Ende der 1970er Jahre kam er zurück nach New York, bediente in Bars der aufstrebenden Punkszene Downtown Mannhattans und spielte in der Band Three Teens Kill Four, deren Name sich der Headline einer Boulevardzeitung verdankt. Gleichzeitig entstanden die ersten künstlerischen Arbeiten mit Schablonen auf Galeriewänden in SoHo - Keith Haring und Jean-Michel Basquiat arbeiteten damals ähnlich. Auch die Filme, die David Wojnarowicz mit Tommy Turner und Richard Kern drehte, beruhten auf Geschichten aus den Boulevardzeitungen - Berichten über bigotte Familien, die von ihren eigenen missbrauchten Kindern ermordet wurden, oder über sinnlose Amokläufe delinquenter Jugendlicher. Seine Freunde im East Village hatten zum Teil die gleichen schrecklichen Kindheitserfahrungen in der Familie gemacht und tauchten für die Drehbücher in diese Geschichten ein. Beispiele dafür sind Richard Kerns Film YOU KILLED ME FIRST (1985), in dem eine Tochter auf den Tisch ihrer Eltern steigt und ihre Familie gnadenlos tötet, oder WHERE EVIL DWELLS (1985) von Wojnarowicz und Turner, in dem satanische Teenager sich gegenseitig umbringen und Selbstmord begehen.

Richard Kern gab später zu, dass seine Filme und die maßlosen und abstoßenden Darstellungen, die sie alle kultivierten, eigentlich einem Gefühl von Langeweile und der Unfähigkeit, etwas zu empfinden, entsprungen seien. „Es ist leichter, etwas zu fühlen, wenn man sich ekelt oder hasst“, erklärte er. Bataille und seine Freunde hätten ihm diesbezüglich wohl zugestimmt, obwohl ihre Langeweile ganz andere Hintergründe hatte. Langeweile, so Bataille, habe mit der Ausgrenzung von Schuld zu tun, mit der völligen Trennung zwischen Christentum und der Welt der Sünde. Die Religion hat ihre Fähigkeit verloren, intensive Erfahrungen von Schuld zum Ausdruck zu bringen. Bataille aber schrieb, er nehme den Schmerz an, wo andere sich gegen den ihren wehrten. Er behauptete sogar, innere Erfahrungen wie Schuld und Angst seien die Schwelle zur Ekstase.(4) So hielt er immer wieder über den Fotografien des jungen chinesischen Königsmörders inne, der inmitten einer Menge in Stücke geschnitten wird,(5) was in Bataille eine Ergriffenheit erzeugte, von der er sich bis an den Rand der Bewusstlosigkeit geschwächt fühlte. Das war keine voyeuristische oder sadistische Erfahrung, vielmehr eine radikalere Art und Weise, sich seiner selbst zu entledigen. In Amerika dagegen hat die Langeweile nicht nur jeden transzendenten Wert verloren, sondern ist zur Bedingung von Hysterie geworden -

Grand Guignol als individuelle Katharsis. Indem das Cinema of Transgression den Einsatz auf die amerikanische Kultur noch einmal erhöhte, hat es diese Tendenz am Ende nur bestätigt. So erklärt es sich von selbst, dass David Wojnarowicz im Cinema of Transgression eine Randfigur geblieben ist. YOU KILLED ME FIRST, einer der besten Filme von Richard Kern, wurde zunächst als Installation konzipiert, die der Künstler 1985 in der kleinen Galerie Ground Zero von James Romberger und Marguerite Van Cook im East Village arrangierte. Mit ihr hatte sich ihm die Möglichkeit geboten, drei menschliche Skelette auszustellen, die sich in seinem Besitz befanden. Das Projekt lag ihm sehr am Herzen. Es inszenierte ein typisches Thanksgiving-Dinner im Kreis der Familie: Rechts hinter dem Vater an der Wand hing ein Kreuz, alles war mit Blut und Spaghettis verkleistert, die Wände, die Tischdecke, die Teller, die Totenschädel - eine Parodie auf das letzte Abendmahl, die heilige Familie, die Zähne gebleckt, erschossen auf ihren Stühlen. Es war ein schockierender Anblick, und umso furchterregender, als es in der Galerie dunkel war, und man die schauerhafte Szene nur durch ein Fenster in einer Backsteinmauer sehen konnte, während man zwischen Laub und Hundescheiße stand. Es glich einem Peep-Show-Massaker, einem richtigen amerikanischen Familienspektakel mit den schrillenden Sirenen der City im Hintergrund. In der linken Ecke befand sich ein kleiner Fernseher, in dem der gleichnamige Film von Richard Kern zu sehen war. Dieser war in zwei Tagen gedreht worden. Wojnarowicz mit seinem Pferdegesicht spielte den Vater und Karen Finley die Mutter mit ihren beiden Töchtern, der guten und der bösen. Während des traditionellen Truthahnessens verhöhnt der Vater ununterbrochen die böse Tochter und vergleicht sie mit der guten Schwester, bis die Tochter ausrastet und die Familie im Bluttausch ermordet. Das Drehbuch basiert deutlich auf Wojnarowiczs eigener Lebensgeschichte - es war sein Vater, der mit einem Gewehr ins Esszimmer kam, es der Mutter an den Kopf hielt und dabei hysterisch lachte.

Mit Tommy Turner hat David Wojnarowicz darüber hinaus WHERE EVIL DWELLS gedreht, einen wesentlich ehrgeizigeren, stilistisch jedoch ähnlichen Film. Beide schrieben das Drehbuch zusammen. Der Film entstand in Caven Point, Long Island, auf dem Gelände eines verlassenen Industriehafens. Die Geschichte, die sie in der DAILY MAIL gefunden hatten, erzählt von Ricky Kasso, der von seinem Vater, einem Footballcoach, immer wieder verprügelt und öffentlich gedemütigt wird. Um der väterlichen Macht Einhalt gebieten zu können, geht Ricky einen Pakt mit dem Teufel ein, der dann tatsächlich auf der Leinwand in Erscheinung tritt: als General, als Professor, als Priester oder als Polizist. Sie alle stellen dem hilflosen Teenager die eigenen Waffen zur Verfügung. Unter Rickys Führung gerät eine Gruppe Jugendlicher schließlich in die Fänge des Satanismus.

Als einer von ihnen getötet wird, begeht Ricky Selbstmord. Nach eineinhalb Jahren Drehzeit und obwohl achteinhalb Stunden Filmmaterial entstanden waren, konnte das Projekt noch immer nicht abgeschlossen werden, sodass sich die beiden Regisseure entschieden, zunächst einen Trailer für ihre Freunde zu produzieren. Dieser 35 Minuten lange Zusammenschnitt war am Ende jedoch alles, was von dem Film blieb, da ein Brand den Rest des Materials zerstörte. Nunmehr war nicht mehr zu leugnen, dass die Situation zunehmend außer Kontrolle geriet. Sowohl Tommy Turner als auch Richard Kern waren inzwischen schwer heroinabhängig, und Wojnarowicz blieb nichts anderes übrig, als sich von ihnen zu trennen. Seine Gefühle gegenüber dem Film blieben ambivalent, und er begann, sich emotional von diesen bösen weißen Buben zu distanzieren. Wojnarowicz mochte vor allem die schnelle Schnittfolge der letzten Szenen, die wohl dem am nächsten kommt, wie er den ganzen Film geschnitten hätte, wäre ihm das möglich gewesen. A FIRE IN MY BELLY (1986/87), ein kurzer Videofilm im Stile von Luis Buñuels EIN ANDALUSISCHER HUND, an dem Wojnarowicz nach seinem Bruch mit Tommy Turner in Mexiko arbeitete, scheint diese Annahme zu bestätigen. Das Video besteht vor allem aus Bildern von nackter Gewalt und himmelschreiendem Elend - einer bandagierten Hand, Stierkämpfen, Hühnern, die sich gegenseitig attackieren, und beinlosen Bettlern. Seltsamerweise waren es aber die vier kurzen Sequenzen mit Ameisen, die über ein kleines Kruzifix krabbeln, die für moralische Entrüstung sorgten. (6)

Hatte David Wojnarowicz im Medium Film seinen Weg noch zu finden, so war er in der Kunst längst angekommen. Als er am 22. Juli 1992 im Alter von 38 Jahren an Aids starb, hinterließ er ein eindrucksvolles Œuvre - dazu zählten Gemälde, Skulpturen, Fotografien, Performances und Texte. Die Videos, die er, den Tod vor Augen, in seinen letzten Jahren drehte, sollten ein Neubeginn sein. Sie waren nicht nur der kühne Versuch, der Krankheit mit aller Energie und Vorstellungskraft zuvorzukommen, sondern auch die kreative Reaktion darauf. Selbst den Tod wollte er in eine leidenschaftliche Bejahung des Lebens verwandeln. Die Erotik sei die Bejahung des Lebens bis in den Tod, schrieb Bataille. Für Wojnarowicz hingegen war die Sexualität wie die Natur eine Welt des Wunders und der Aussöhnung. Es machte ihn wütend, zu sehen, wie frömmelnde Fanatiker sie für ihre politische Agenda instrumentalisierten. Seine Kunst hatte oft etwas Extremes, maßlos war sie nie. Wojnarowicz suchte sich diese Haltung nicht aus, er sah sich vielmehr gezwungen, auf die allgegenwärtige Scheinheiligkeit und Intoleranz mit der Gewalt des Eindeutigen zu antworten. Wie alle großen Vertreter der Moderne empfand David Kunst und Leben immer als Einheit. Obwohl er in den frühen 1980er

Jahren, als die Neoexpressionisten sich durchzusetzen begannen, künstlerisch aktiv wurde, war sein Furor anderen Ursprungs. Er ließ sich niemals in schmucke künstlerische Kategorien pressen, ganz zu schweigen von der „vorschablonierten Welt“ amerikanischer Kunst. Sein Anliegen war lyrischer, weiter gefasst, seine Absicht intensive Analepsie. Die Kultur, in der er lebte, empfand er als spirituell tot, stattdessen bediente er sich der Mythologie und Populärkultur, um sie wiederzubeleben.

David Wojnarowicz konnte auf das zweifelhafte Privileg verzichten, in den Kreis der Auserwählten von Frohnmayers National Endowment for the Arts (NEA) aufgenommen zu werden oder die Legitimation durch reaktionäre Christen zu erfahren, um Anerkennung für seine Arbeit zu finden oder sein Image als bedeutender Künstler zu festigen. Wenngleich er eine klare Vision hatte und seiner Empörung öffentlich und in sehr persönlicher Weise Ausdruck zu verleihen vermochte, war er darauf bedacht, sich nicht in die Ecke der Selbstgerechtigkeit drängen zu lassen, auch nicht in die des Rebellen aus gutem Grund. Als die Auseinandersetzung mit der NEA(7) ihn das erste Mal auf die Titelseite der NEW YORK TIMES beförderte, machte er den Skandal nicht wie andere zum Markenzeichen. Er war in allem, was er tat, politisch, ohne es so nennen zu müssen. Als Schwuler fühlte er sich der Gay-Community verpflichtet und unterstützte entschlossen die Bewegung ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), um die Öffentlichkeit auf die Krankheit, an der er selbst litt, aufmerksam zu machen. Mit Phil Zwickler drehte er 1990 mit FEAR OF DISCLOSURE einen Film, der die psychosozialen Konsequenzen des Bekenntnisses zu Aids reflektierte. Doch es sollte die sinnliche und kontemplative Szene sein, die er mit Marion Scemama drehte und in der er mit dem Mund über den Körper eines anderen Mannes (Paul Smith) fährt, die in Erinnerung blieb. Es war nicht der Zorn, der ihn in der Stunde seines Todes erfüllte, sondern die ergreifende Schönheit zweier nackter Körper, die das Leben genießen.

(1) Michel Foucault, VORREDE ZUR ÜBERSCHREITUNG, in: Michel Foucault, VON DER SUBVERSION DES WISSENS, hrsg. von Walter Seitter, Frankfurt am Main 1991, S. 32 f.

(2) Ebd., S. 43

(3) Aufgrund all der Stars, die dort studiert haben, wurde sie auch „Fame High School“ genannt. Wojnarowicz betonte jedoch stets, er habe keinen künstlerischen Hintergrund gehabt, und kultivierte damit den Mythos, er sei Künstler aus eigener Kraft.

(4) Siehe meine Einführung zu Georges Bataille, ON NIETZSCHE, New York 1992, S. xiii.

(5) Es handelt sich um die sogenannten Lingchi-Fotografien,

die Bataille 1934 im dritten Band des NOUVEAU TRAITE DE PSYCHOLOGIE des französischen Psychologen Georges Dumas gefunden hatte. Lingchi bezeichnet eine bis 1905 in China angewandte Methode des Zu-Tode-Folterns, bei der nacheinander Teile der Brust und der Oberschenkel herausgeschnitten und anschließend die Arme, Beine und zuletzt der Kopf vom Rumpf getrennt wurden.

(6) Aufgrund des Drucks, den konservative Gruppierungen ausgeübt hatten, wurde 2010 ein Auszug von David Wojnarowiczs dreizehnminütigem Video aus der Ausstellung „Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture“ in der Smithsonian National Portrait Gallery in Washington, D.C. entfernt. Die Zensur führte zu einer weltweiten kontroversen Diskussion seiner Arbeit.

(7) David Wojnarowicz gehörte zu einer Gruppe von vier Künstlern, denen der republikanische Senator Jesse Helms Anfang der 1990er Jahre vorwarf, dass sie mit ihren Werken die öffentliche Ordnung gefährdeten. Die staatliche Stiftung National Endowment for the Arts zog daraufhin bereits zugesagte Stipendien zurück. Es kam zu einer gerichtlichen Auseinandersetzung vor dem Supreme Court.

Sylvère Lotringer wurde 1938 in Paris geboren. Er ist Literaturkritiker und Kulturtheoretiker und seit 2007 Inhaber des Jean-Baudrillard-Lehrstuhls an der European Graduate School in Saas-Fee, Schweiz.

RUSHES FROM DEATH. ON DAVID WOJNAROWICZ **SYLVÈRE LOTRINGER**

"LET'S MAKE A MOVIE WHERE WE WOULD IMAGINE AN INCREDIBLE WORLD AFTER DEATH, A MOVIE THAT WOULD BE SO WILD, SO SEXY, SO BEAUTIFUL AND PROVOCATIVE THAT IT WOULD MAKE EVERYBODY WANNA RUSH TO THEIR DEATH." DAVID WOJNAROWICZ

PRESENTING THE WORK OF A FILMMAKER WHO NEVER FINISHED A FILM IS A PARADOXICAL PROJECT, ESPECIALLY WHEN THIS FILMMAKER'S IDEA OF TRANSGRESSION IS QUITE AT A VARIANCE FROM WHAT THE OTHER MID-EIGHTIES UNDERGROUND FILMMAKERS CALLED "THE CINEMA OF TRANSGRESSION." IN REALITY, DAVID WOJNAROWICZ WAS FAR MORE OF AN ARTIST THAN A FILMMAKER, AND HE ONLY TURNED TO FILM IN 1985 WHEN THE VIBRANT BOHEMIAN ART SCENE TO WHICH HE BELONGED AND THE NEW YORK ART WORLD IN GENERAL SUDDENLY BECAME TOO SENSATIONALIZED TO FEED HIS OWN ARTISTIC IMPULSE. UNLIKE TOMMY TURNER AND RICHARD KERN (WITH WHOM HE WORKED FOR A FEW YEARS AND OCCASIONALLY ACTED FOR), DAVID WOJNAROWICZ'S INSPIRATION WAS MORE POETIC AND COSMIC THAN CARTOONISH, ALSO MORE INSTINCTIVELY POLITICAL THAN TO INDULGE FOR TOO LONG IN MINDLESS PROVOCATION. UNLIKE THEM, HIS EARLY MODEL WASN'T JOHN

WATERS, BUT ARTHUR RIMBAUD - HE MADE A HAUNTING SERIES OF PHOTOGRAPHS OF HIMSELF WEARING RIMBAUD'S FACE LIKE A MASK IN THE STREETS AND SUBWAYS OF NEW YORK, OR LYING ON HIS BED MASTURBATING. HIS RELATION TO THE PROTO-PUNK GROUP OF FILMMAKERS AROUND THE EAT SCUM MANIFESTO REMINDS ME MORE OF ANTONIN ARTAUD'S FULGURANT PASSAGE THROUGH THE SURREALIST GROUP. ARTAUD DIDN'T QUITE BELONG TO THEM EITHER, AS HE WAS THE REAL THING; BUT BEING WITH THEM GAVE HIM ENOUGH CONFIDENCE TO TURN HIS MADNESS INTO A STUNNING CULTURAL STATEMENT. WOJNAROWICZ EMBRACED THE SAME DARK IMPULSES THAT HIS EAST VILLAGE FRIENDS DID: HE WAS OBSCURELY ATTRACTED TO CRIME, HORROR, DEATH, ABJECTION, BUT HE FELT EVERYTHING TOO INTENSELY TO EVER CULTIVATE SCANDAL FOR ITS OWN SAKE. HE KEPT TREADING THE THIN LINE THAT THE OTHERS KEPT CROSSING RECKLESSLY. IT WASN'T A MATTER OF DEGREES, BUT OF SOUL. HE ADDRESSED VIOLENCE AND DEATH FROM THE INSIDE WHILE HIS FRIENDS KEPT GOING OVER THE TOP FOR LACK OF ANY OTHER PLACE TO GO.

IN HIS FAMOUS Preface to Transgression, AN HOMMAGE TO GEORGES BATAILLE, FOUCAULT MADE A CLEAR DISTINCTION BETWEEN NEGATIVE AND POSITIVE TRANSGRESSION. THE NEGATIVE EXHAUSTS ITS NATURE WHEN IT CROSSES THE LIMIT, AND THE POSITIVE AFFIRMS THE LIMITLESSNESS INTO WHICH IT LEAPS. "TRANSGRESSION DOES NOT SEEK TO OPPOSE ONE THING TO ANOTHER, NOR DOES IT ACHIEVE ITS PURPOSE THROUGH MOCKERY OR BY UPSETTING THE SOLIDITY OF FOUNDATIONS... ITS ROLE IS TO MEASURE THE EXCESSIVE DISTANCE THAT IT OPENS AT THE HEART OF THE LIMIT." (1) THIS "NON-POSITIVE AFFIRMATION," AS FOUCAULT CALLED IT, DOESN'T DENY EVERYTHING IN SOME KIND OF NIHILISTIC GESTURE; IT IS AN AFFIRMATION WHICH AFFIRMS nothing, RADICALLY DIFFERENT FROM OPPOSING THE BLACK TO THE WHITE, THE GOOD TO THE BAD, OR THE PROHIBITED TO THE LAWFUL. AFTER THE DEATH OF GOD, TRANSGRESSION ESTABLISHED ITS SOVEREIGNTY IN THE VOID AND "INCESSANTLY SETS UP AS THE LAW THE LIMITS IT TRANSGRESSES." (2) THE TASK THAT WRITERS IN THE THIRTIES AND FORTIES SUCH AS GEORGES BATAILLE, MAURICE BLANCHOT OR ANTONIN ARTAUD ASSIGNED THEMSELVES WAS TO RESTORE IN NON-NEGATIVE WAYS, THROUGH RITUALS AND SACRIFICE, THE FULL RANGE OF THIS SYMBOLIC POWER. IT WOULD BE LUDICROUS, AS SOME CRITICS DID, TO PORTRAY THE SMALL UNDERGROUND GROUP AS A NEO-NIETZSCHEAN MOVEMENT AND MEASURE UP THEIR POSTURING TO THE AGONIZING STRATEGIES OF THEIR MODERNIST PREDECESSORS. AT THE AGE OF 18 BOTH BATAILLE AND ARTAUD THOUGHT OF BECOMING PRIESTS, AND THEY NEVER MANAGED TO BRUSH GOD'S ASHES OFF THEIR SLEEVES. UNTIL THE VERY END, ARTAUD REJECTED THE JUDGMENT OF GOD. BUT IT WAS THE JUDGMENT, NOT GOD HIMSELF, THAT HE FIERCELY FOUGHT. FIFTY YEARS AND A CONTINENT AWAY, RELIGION REMAINS A PERMANENT FIXTURE IN AMERICA, WHICH IS ALL THE MORE INTOLERANT FOR BEING SHALLOW, ITS ORIGINAL VALUES UNDERMINED FROM ALL SIDES BY CHEAP CONSUMERISM. CHRISTIANITY PROVED INCAPABLE OF PROVIDING ANY REAL MORAL FOUNDATIONS FOR A SOCIETY THOROUGHLY CORRUPTED BY CAPITALIST CYNICISM. ALTHOUGH HELD UP AS THE LAST RAMPART AGAINST WORLDLY PERDITION, THE FAMILY HAS

INCREASINGLY FALLEN PREY TO ABUSE, INCEST AND VIOLENCE OF ALL KINDS. EVERY YEAR IN THE UNITED STATES MORE THAN ONE MILLION CHILDREN RUN AWAY FROM HOME, ONE IN SEVEN AS YOUNG AS TEN. AS WOJNAROWICZ WROTE, "SINCE ECONOMIC CONDITIONS PREVENT US FROM GAINING ACCESS TO ROCKETS OR SPACESHIPS WE WOULD HAVE TO LEARN TO RUN AWFULLY FAST TO ACHIEVE ESCAPE FROM WHERE WE ARE ALL HEADING..." HE CERTAINLY RAN FAST ENOUGH HIMSELF TO ESCAPE FROM HIS OWN DYSFUNCTIONAL FAMILY.

DAVID WOJNAROWICZ WAS BORN IN RED BANK, NEW JERSEY IN 1954. HIS FATHER, A SAILOR ON ATLANTIC LINERS, WAS DIVORCED AND SUBJECTED HIM TO BOUTS OF DRUNKENNESS THAT OFTEN ENDED UP WITH GUN THREATS AND VIOLENT BEATINGS. THE ONLY RELIEF THAT HE HAD AS A CHILD WAS HIS PROXIMITY TO NATURE, WHICH PLAYED A GREAT PART IN HIS LIFE AND IN HIS WORK. AT THE AGE OF 8, HE WAS FINALLY HANDED OVER TO HIS MOTHER IN MANHATTAN AND STARTED HIS STREET LIFE, TURNING OCCASIONAL TRICKS WITH STRANGERS WHILE GOING TO THE LaGUARDIA HIGH SCHOOL OF MUSIC AND ART NEXT TO THE LINCOLN CENTER. (3) AT 16, HE BEGAN LIVING FULL-TIME ON THE STREETS, OFTEN FINDING HIMSELF IN PRECARIOUS OR DEVASTATING SITUATIONS, WITH NO ONE TO LEAN ON EMOTIONALLY. IN SAN FRANCISCO FOR A YEAR, HE WAS ABLE FOR THE FIRST TIME TO LIVE OPENLY AS A GAY. BACK TO MANHATTAN IN THE LATE SEVENTIES, HE BECAME A BUSBOY IN THE BUDDING DOWNTOWN PUNK SCENE AND STARTED PLAYING IN A BAND CALLED "THREE TEENS KILL FOUR" (TAKEN FROM A TABLOID HEADLINE), WHILE STENCILING HIS FIRST ARTWORKS ON GALLERY WALLS IN SOHO, AS KEITH HARING AND JEAN-MICHEL BASQUIAT WERE LIKEWISE DOING AT THE TIME. THE FILMS DAVID WOJNAROWICZ MADE WITH TOMMY TURNER AND RICHARD KERN WERE ALSO BASED ON TABLOID STORIES OF HYPOCRITICAL OR ABUSIVE FAMILIES SLAUGHTERED BY THEIR OWN CHILDREN, OR OF DELINQUENT TEENS ON A MINDLESS RAMPAGE. HIS EAST VILLAGE FRIENDS IN SOME WAYS SHARED DAVID'S HARROWING FAMILY EXPERIENCE AND THEY ALL TAPPED INTO THEIR OWN CHILDHOOD STORIES FOR THE SCRIPTS OF RICHARD KERN'S *You Killed Me First* (1985), IN WHICH A DAUGHTER TURNS THE TABLE ON HER PARENTS AND KILLS THEM MERCILESSLY, OR FOR WOJNAROWICZ AND TURNER'S *Where Evil Dwells*, 1985, WHERE SATANIC TEENS KILL EACH OTHER AND COMMIT SUICIDE.

RICHARD KERN ADMITTED LATER ON THAT THE FILMS HE MADE, THE EXCESSIVE AND REPULSIVE SITUATIONS THAT THEY ALL CULTIVATED, HAD COME OUT OF BOREDOM, AND OF HIS OWN INABILITY TO FEEL ANYTHING. "IT IS EASIER," HE SAID, "TO FEEL SOMETHING WITH DISGUST AND HATE." BATAILLE AND HIS FRIENDS WOULD HAVE AGREED ON THIS ACCOUNT, ALTHOUGH THEIR OWN BOREDOM CAME FROM AN ENTIRELY DIFFERENT PLACE. "BOREDOM," BATAILLE WROTE, HAS TO DO "WITH THE EXCLUSION OF GUILT, WITH THE COMPLETE SEPARATION BETWEEN CHRISTIANITY AND THE WORLD OF SIN." RELIGION LOST THE CAPACITY TO EXPRESS INTENSE EXPERIENCES OF GUILT. AND YET, BATAILLE PERVERSELY WROTE, WHERE "OTHERS RESIST THEIR

ANGUISH... I ACCEPT IT," AND HE CLAIMED GUILT AND ANGST AS AN INNER EXPERIENCE, AS A THRESHOLD TO ECSTASY. (4) THE TWO PHOTOGRAPHS HE KEPT LOOKING AT OF THE YOUNG CHINESE REGICIDE CARVED OUT OF LIFE IN THE MIDDLE OF A CROWD(5) MADE HIM FEEL WEAK AND LOSE CONSCIOUSNESS. IT WASN'T A VOYEURISTIC OR SADISTIC EXPERIENCE, JUST THE MOST RADICAL WAY OF GETTING RID OF HIMSELF. IN AMERICA, ON THE CONTRARY, BOREDOM HAS LOST ANY TRANSCENDENT VALUE AND MERELY TRIGGERS AN HYSTERICAL RELEASE - GRAND GUIGNOL AS INDIVIDUAL CATHARSIS. UPPING THE ANTE ON AMERICAN CULTURE, THE CINEMA OF TRANSGRESSION ENDED UP REINFORCING IT.

IT IS FITTING THAT DAVID WOJNAROWICZ WOULD HAVE REMAINED A MARGINAL FIGURE IN THE CINEMA OF TRANSGRESSION. *You Killed Me First*, ONE OF KERN'S BEST FILMS, WAS FIRST CONCEIVED AS AN INSTALLATION THAT THE ARTIST MADE AT JAMES ROMBERGER AND MARGUERITE VAN COOK'S GROUND ZERO, A SMALL EAST VILLAGE GALLERY, IN 1985. IT WAS AN OPPORTUNITY TO DISPLAY THREE HUMAN SKELETONS THAT HE HAD IN HIS POSSESSION. THE PROJECT WAS CLOSE TO HIS HEART. IT STAGED A TYPICAL FAMILY'S THANKSGIVING DINNER, A CROSS HUNG ON THE WALL RIGHT BEHIND THE FATHER, BLOOD AND SPAGHETTI PLASTERED EVERYWHERE, ON THE WALLS, ON THE TABLE CLOTH, ON THE PLATES, ON THEIR SKULLS - A PARODY OF CHRIST'S LAST SUPPER WITH THE HOLY FAMILY SHOT ON THEIR CHAIRS, TEETH SHOWING. IT WAS A DEVASTATING SIGHT AND ALL THE MORE SCARY THAT THE GALLERY WAS DARK AND YOU COULD ONLY SEE THE GORY SCENE FROM BEHIND A WINDOW IN A BRICK WALL WITH LEAVES AND DOG SHIT ON THE FLOOR. IT WAS LIKE A PEEP SHOW MASSACRE, A REAL AMERICAN FAMILY SPECIAL WITH SIRENS OF THE BIG CITY SHRIEKING IN THE BACKGROUND. IN THE LEFT CORNER WAS A SMALL TV IN WHICH THE EPONYMOUS FILM OF RICHARD KERN'S MOVIE COULD BE SEEN. IT HAD BEEN SHOT IN TWO DAYS WITH WOJNAROWICZ'S HORSE-FACE PLAYING THE FATHER AND KAREN FINLEY THE MOTHER, WITH THEIR TWO DAUGHTERS, THE GOOD AND THE BAD. DURING THE TRADITIONAL TURKEY DINNER THE FATHER KEEPS TAUNTING THE BAD DAUGHTER, COMPARING HER TO THE GOOD SIBLING UNTIL HER SISTER BLOWS UP, AND KILLS THEM IN A FURY OF BLOOD. THE SCRIPT RELIES HEAVILY ON WOJNAROWICZ'S OWN LIFE STORY - HIS FATHER WALKING INTO THE DINING ROOM WITH A GUN, PUTTING IT TO THE MOTHER'S HEAD, LAUGHING HYSTERICALLY.

DAVID WOJNAROWICZ MADE ANOTHER FILM WITH TOMMY TURNER (*Where Evil Dwells*) FAR MORE AMBITIOUS IN SCOPE, BUT IN A SIMILAR VEIN. THEY WROTE THE SCRIPT TOGETHER AND IT WAS SHOT ON LOCATION IN CAVEN POINT, LONG ISLAND, A WASTED INDUSTRIAL PORT. THE STORY THEY HAD PICKED IN THE *Daily Mail* WAS ABOUT RICKY KASSO, A TEENAGER WHO KEPT BEING BEATEN UP AND HUMILIATED PUBLICLY BY HIS FATHER, A FOOTBALL COACH. TO COUNTER HIS POWER, RICKY ENLISTS THE DEVIL ON HIS SIDE, AND THE DEVIL INDEED APPEARS IN VARIOUS GUISES ON THE TV SCREEN: AS A GENERAL, A PROFESSOR, A PRIEST, AND A COP, ALL

PROVIDING THE HELPLESS TEENAGER WITH SOME WEAPONS OF THEIR OWN. FOLLOWING RICKY'S LEAD, A GROUP OF TEENS BECOME ADEPTS OF SATANISM. EVENTUALLY ONE OF THEM IS KILLED AND RICKY COMMITS SUICIDE.

AFTER ONE YEAR AND A HALF OF SHOOTING AND EIGHT AND A HALF HOURS OF FILM, THE PROJECT WAS STILL UNFINISHED, AND THE TWO CO-DIRECTORS DECIDED TO EDIT A 35-MINUTE FILM TRAILER FOR ALL THEIR FRIENDS TO SEE. IT ENDED UP BEING THE ONLY PORTION OF THE FILM THAT SURVIVED A FIRE WHICH DESTROYED THE REST OF THE FOOTAGE. IT WAS A CLEAR SIGN THAT THE SITUATION WAS GETTING OUT OF HAND. BOTH TOMMY TURNER AND RICHARD KERN HAD BECOME HEAVILY ADDICTED TO HEROIN AND WOJNAROWICZ HAD TO CUT THEM OFF. IN ANY CASE, HE WAS HAVING MIXED FEELINGS ABOUT THE FILM AND LIMITED HIS EMOTIONAL INVESTMENT IN THESE VICIOUS WHITE KIDS. WOJNAROWICZ ESPECIALLY LIKED THE FAST EDITING OF THE FINAL SCENES, WHICH MAY WELL HAVE BEEN THE CLOSEST THING IN WHERE EVIL DWELLS THAT HE WOULD HAVE DONE WITH THE ENTIRE FILM HAD HE HAD THE CHANCE TO EDIT IT HIMSELF. ONE CAN ASSUME THIS MUCH SIMPLY BY WATCHING A FIRE IN MY BELLY, 1986/87, THE SHORT VIDEO SHOT IN THE VEIN OF LUIS BUÑUEL'S AN ANDALUSIAN DOG THAT WOJNAROWICZ WAS WORKING ON AFTER BREAKING UP WITH TOMMY TURNER IN MEXICO. THE VIDEO IS PACKED WITH RAW IMAGES OF VIOLENCE AND MISERY (BANDAGED HAND, BULLFIGHTS, CHICKEN PECKING AT EACH OTHER, LEGLESS BEGGARS) WHICH KEEP CRYING TO THE SKY. STRANGELY ENOUGH IT WAS THE FOUR BRIEF SHOTS OF ANTS CRAWLING OVER A SMALL CRUCIFIX THAT CAUSED THE MORAL OUTRAGE. (6)

DAVID WOJNAROWICZ WAS NEW TO FILM, BUT HE WAS HARDLY NEW TO MAKING ART. WHEN HE DIED OF AIDS IN JULY 22, 1992 AT AGE 38, HE HAD AN IMPRESSIVE BODY OF WORK BEHIND HIM, WHICH INCLUDES PAINTINGS, SCULPTURES, PHOTOGRAPHS; PERFORMANCES AND WRITING. CONCEIVED IN THE RUSH OF HIS DEATH, THE LATEST VIDEOS HE MADE DURING THE LAST PART OF HIS LIFE WERE A NEW DEPARTURE. THEY ALSO REACTED CREATIVELY TO HIS DISEASE. THEY WERE A BOLD ATTEMPT TO PRE-EMPT IT WITH ALL THE ENERGY AND IMAGINATION OF WHICH HE WAS CAPABLE. TURNING DEATH, LIKE EVERYTHING HE DID, INTO A PASSIONATE AFFIRMATION OF LIFE.

GEORGES BATAILLE WROTE OF EROTICISM THAT IT IS ASSENTING TO LIFE UP TO THE POINT OF DEATH. FOR WOJNAROWICZ, ON THE CONTRARY, SEXUALITY LIKE NATURE WAS A WORLD OF WONDER AND RECONCILIATION AND IT SIMPLY ENRAGED HIM TO SEE IT USED BY BIGOTS AND ZEALOTS TO FULFILL A POLITICAL AGENDA. IF HIS ART WAS OFTEN EXTREME, IT WAS NEVER EXCESSIVE. HE DIDN'T CHOOSE IT TO BE THAT WAY, JUST FELT COMPELLED TO RESPOND WITH THE VIOLENCE OF CLARITY TO THE HYPOCRISY AND INTOLERANCE THAT HE COULD SEE CREEPING UP EVERYWHERE.

LIKE ALL GREAT MODERNISTS, DAVID NEVER SAW ART AS SEPARATE FROM LIFE. ALTHOUGH HE STARTED DOING WORK IN THE EARLY EIGHTIES, WHEN NEO-EXPRESSIONISM WAS BECOMING THE RAGE, HIS OWN RAGE CAME FROM ANOTHER PLACE AND DIDN'T FIT INTO NEAT

ARTISTIC CATEGORIES, LET ALONE THE "PRE-INVENTED WORLD" OF AMERICAN ART. HIS CONCERNS WERE MORE LYRICAL, LARGER IN SCOPE, HIS PURPOSE MORE INTENSELY RESTORATIVE. LIVING IN A CULTURE WHICH HE CONSIDERED SPIRITUALLY DEAD, HE DREW FREELY ON MYTHOLOGY AND POPULAR CULTURE TO MAKE IT COME ALIVE. FOR THOSE WHO ADMIRE HIS WORK, DAVID WOJNAROWICZ DIDN'T NEED THE DUBIOUS PRIVILEGE OF BEING SINGLED OUT BY FROHNMAYER'S NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS AND THE CHRISTIAN EXTREME-RIGHT TO ESTABLISH HIS REPUTATION AS A MAJOR ARTIST. ALTHOUGH HE HAD A POWERFUL VISION AND WAS CAPABLE OF CONVEYING HIS OUTRAGE PUBLICLY AND IN THE MOST PERSONAL WAY, HE WAS ALSO CAREFUL NOT TO BE PIGEONHOLED FOR A RIGHTEOUS ROLE, EVEN THAT OF AN OUTCAST WITH A CAUSE. WHEN THE CONTROVERSY WITH THE NEA(7) FIRST PROPELLED HIM ONTO THE FRONT PAGE OF The New York Times, HE DIDN'T TURN THE SCANDAL INTO HIS TRADEMARK, SOMETHING OTHERS DID. HE WAS POLITICAL IN EVERYTHING HE DID, WITHOUT HAVING TO CALL IT THAT WAY. BEING GAY, HE WAS DEEPLY COMMITTED TO THE GAY COMMUNITY AND GAVE HIS UNFLINCHING SUPPORT TO ACT UP (AIDS COALITION TO UNLEASH POWER), DOING EVERYTHING IN HIS POWER TO ALERT THE PUBLIC TO THE DISEASE THAT HE HIMSELF EMBODIED. IN 1990, HE EVEN MADE A FILM WITH PHIL ZWICKLER, *Fear of Disclosure*, ON THE PSYCHO-SOCIAL IMPLICATIONS OF HIV REVELATION. BUT IT WAS THE SENSUAL AND CONTEMPLATIVE SCENE THAT HE SHOT WITH MARION SCÉMAMA, A SERIES OF CLOSE-UPS OF DAVID WOJNAROWICZ'S MOUTH MOVING ON THE BODY OF ANOTHER MAN (PAUL SMITH) THAT WILL ACT AS HIS OWN TESTAMENT. IT WASN'T RAGE THAT FILLED HIM AT THE HOUR OF DEATH, BUT THE POIGNANT BEAUTY OF TWO NAKED BODIES CELEBRATING LIFE.

(1) MICHEL FOUCAULT, *Preface to Transgression*, 1963, IN *Language, Counter-memory, Practice*, ED. BY DONALD F. BOUCHARD AND SHERRY SIMON, (ITHACA/NY, 1977), P. 35

(2) IBID., P. 50

(3) IT WAS KNOWN AS THE "FAME HIGH SCHOOL" FOR ALL THE STARS WHO STUDIED THERE. WOJNAROWICZ THOUGH, CULTIVATED A MYTH OF HIS OWN MAKING, AND MADE A POINT OF SAYING THAT HE HAD NO ART BACKGROUND.

(4) SEE MY INTRODUCTION TO GEORGES BATAILLE, *On Nietzsche*, (NEW YORK, 1992), P. XIII

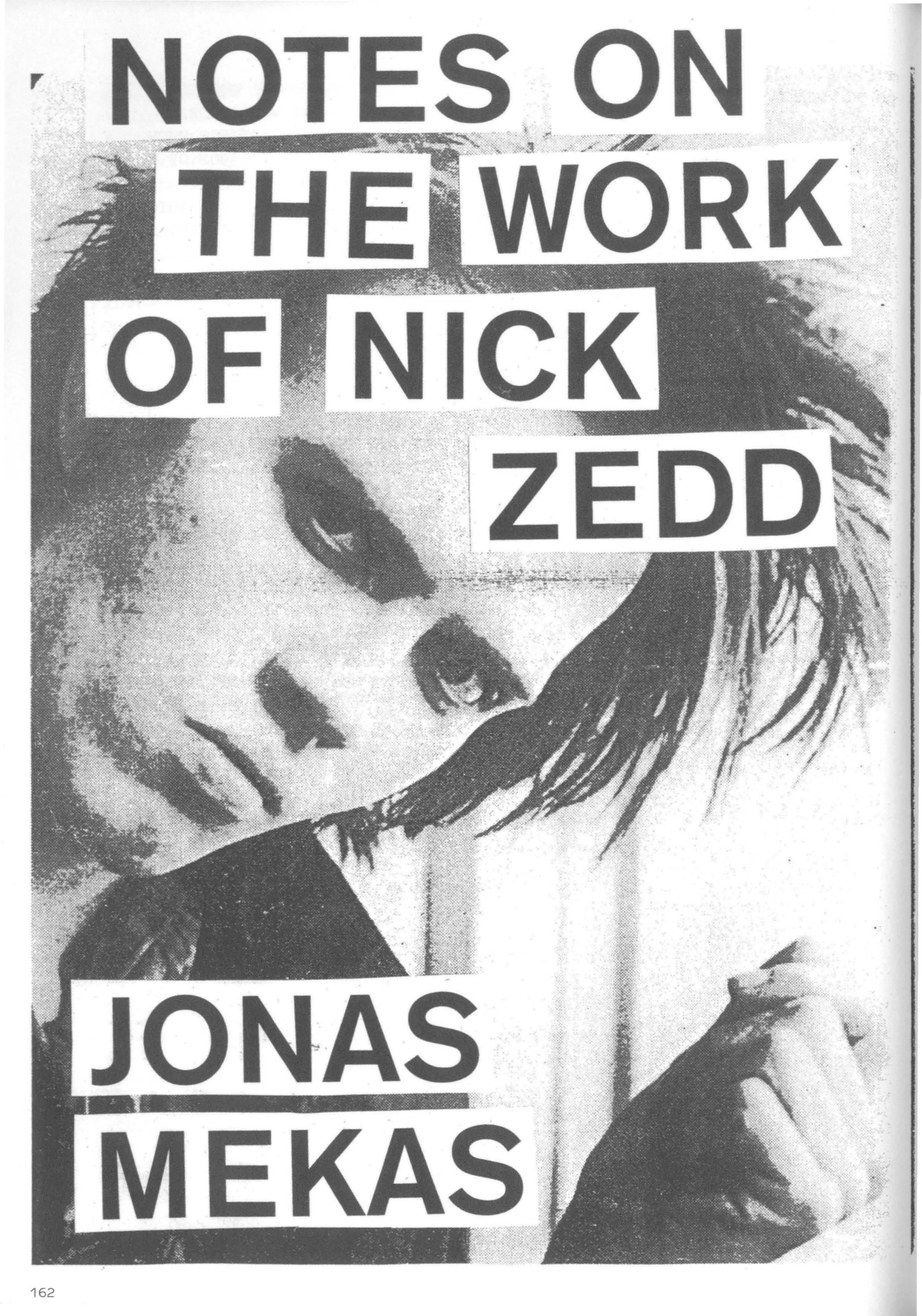
(5) THIS RELATES TO THE SO-CALLED LINGCHI PHOTOGRAPHS THAT BATAILLE CAME ACROSS IN 1934 IN THE THIRD VOLUME OF *Nouveau traité de psychologie* BY FRENCH PSYCHOLOGIST GEORGES DUMAS. LINGCHI REFERS TO A METHOD USED IN CHINA UNTIL 1905 OF TORTURING PEOPLE TO DEATH BY CUTTING SLICES OFF THEIR CHEST AND THIGHS OFF, BIT BY BIT, AND THEN SEVERING THE ARMS, LEGS AND LASTLY THE HEAD FROM THE TORSO.

(6) THE REMOVAL FROM THE SMITHSONIAN'S EXHIBITION "HIDE/SEEK: DIFFERENCE AND DESIRE IN AMERICAN PORTRAITURE" IN WASHINGTON, D.C. IN 2010 OF AN EXCERPT FROM DAVID WOJNAROWICZ'S 13-MINUTE

VIDEO, WITH THE MUSEUM BOWING TO THE PRESSURE OF CONSERVATIVE GROUPS, REIGNITED THE CONTROVERSY OVER HIS WORK WORLDWIDE.

(7) DAVID WOJNAROWICZ WAS ONE OF A GROUP OF FOUR ARTISTS WHOM REPULICAN SENATOR JESSE HELMS ACCUSED IN THE EARLY 1990S OF THREATENING PUBLIC ORDER WITH THEIR WORKS. THE GOVERNMENT NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS THEREUPON WITHDREW THE GRANTS THAT HAD BEEN AWARDED TO THE FOUR - AN ISSUE THAT THEN WENT AS FAR AS THE SUPREME COURT.

SYLVÈRE LOTRINGER, BORN 1938 IN PARIS, IS A LITERARY CRITIC AND CULTURAL THEORIST. SINCE 2007 HE HOLDS THE JEAN BAUDRILLARD CHAIR AT EUROPEAN GRADUATE SCHOOL IN SAAS-FEE, SWITZERLAND.



NOTES ON

THE

WORK

OF

NICK

ZEDD

JONAS

MEKAS

Ich verfolge Nick Zedds Arbeit schon seit vielen Jahren - seine schlagfertigen, fundierten und knallharten Drehbücher, seine Zusammenarbeit mit Richard Kern und später seine eigenen Filme, mit denen er völlig ungehemmt und respektlos bestehende Wert- und Moralvorstellungen, Überzeugungen und Tabus ignorierte. Ich empfand das häufig als Herausforderung. Auf der einen Seite ist er wie ich: Er kennt den Avantgardefilm der Gegenwart wie ansonsten keiner seiner Zeitgenossen, und er hat seine ganz eigene Form der Filmkritik entwickelt, wie ich es auch während meiner VILLAGE-VOICE-Zeit getan habe. Auf der anderen Seite hat er alles, was ich mit meiner puritanischen und ordentlichen Erziehung immer als verboten, vielleicht sogar böse, pervers und gottlos empfunden habe. Senf, scharfe Peperoni, verbotene Gewürze, Opium, dunkle Gassen.

Ich hatte immer das Gefühl, auch jetzt noch, dass Nick Zedd die Spiritualität gegen das Fleisch eingetauscht hat, Liebe gegen Hass und Wut. Vielleicht ist das so, vielleicht aber auch nicht. Vielleicht liegt es an den Unterschieden zwischen den Generationen oder Kulturen. Es ist ein Aspekt von Nick Zedd, den ich immer noch zu verstehen versuche. Werke von Künstlern - und ich betrachte Nick Zedd als Künstler - enthalten verborgene Entwürfe, verborgene Schriften.

Es war, glaube ich, Amy Taubin, die Nick Zedds Arbeiten als Cinema of Transgression bezeichnete. Ich dachte eigentlich immer, Cinema of Genitalia wäre wohl die passendere Bezeichnung gewesen, da die Überschreitungen doch selten oder niemals über diesen Bereich hinausgehen. Trotzdem bin ich mir über die Bedeutung des Ganzen immer noch nicht im Klaren. Irgendwie ist etwas Wahres daran, aber ich weiß nicht, welche Bedeutung es in dieser vom Wandel geprägten, sehr intensiven und verwirrenden Periode in unserer verkommenen und verkommenden Gesellschaft hat. Ich glaube fest an den ultimativen Wert der Liebe, des Geistes und der Seele. Was die Funktion dieser genitalen Revolution betrifft, habe ich meine Zweifel. Um das Phänomen besser verstehen und einordnen zu können, würde ich jedem Künstler, der etwas auf sich hält, raten, einmal Ávila, Assisi und Benares zu besuchen und sich mit Traditionen, Mysterien und Göttern zu befassen. Ich hoffe, dass Nick Zedd das auch eines Tages tun wird, er ist immerhin komplex, besessen und unberechenbar genug, Dinge zu tun, auch wenn sie sonst keiner tut. Ich setze diesbezüglich große Hoffnungen in ihn. Vielleicht wird er im Chaos der ganzen Launen und Moden der Gesellschaft der Gegenwart versinken, oder er lässt die Genitalien und den Hass hinter sich und kommt auf der anderen Seite wieder heraus. Seine Arbeiten, all seine Filme zeichnet eine ungeheure Energie, eine ungezügelte und ungehemmte Fantasie aus, bereit zum Flug der Freiheit. Im Moment scheint er seine Arbeit als eine Art Kampfansage an die Gesellschaft zu betrachten. Das finde ich beschränkt und überflüssig. Die Gesellschaft soll in Ruhe ihren traurigen Tod sterben, warum damit Zeit verschwenden!

Ich sehe eine große Traurigkeit in Nick Zedds Arbeit. Frustration und Traurigkeit. Diese ganzen Penisse, wogenden Brüste, diese ganzen trübsinnigen und etwas ungepflegten Protagonisten, der Abschaum und der Glanz dieser Welt, alles, was seine Filme bevölkert, atmet Traurigkeit. Angesichts dieser wogenden Brüste und Penisse gibt es keine Freude, keine Ekstase. Nichts als Frustration, Traurigkeit. Ja, ich würde sogar so weit gehen und sagen, dass sie nach Liebe zu verlangen scheinen, nach Mitgefühl, dass sie Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies haben. Eine ziemlich hoffnungslose Leidenschaft, nehme ich an, in Anbetracht der Welt, wie sie ist... Gestern Abend habe ich im Fernsehen eine kurdische Mutter gesehen, die ein sterbendes Kind in ihren Armen hielt und so herzzerreißend weinte, dass ich mich fragte, warum die Welt an diesem Schmerz nicht zerbricht. Doch nichts ist passiert. Ich weiß nicht, wo die wahren Grenzen des Schmerzes liegen. Es scheint keine zu geben. Also wünsche ich dir einen frischen Wind, Nick, mögen die Götter des Olymp dein Schiff an die Küste der Bestimmung geleiten!

Jonas Mekas verfasste diesen Text ca. 1995 anlässlich eines Filmscreenings von Nick Zedd in den Anthology Film Archives. Mekas, geboren 1922 in Litauen, ist Filmemacher, Autor und Kurator. Er lebt in New York.

NOTES ON THE WORK OF NICK ZEDD

JONAS MEKAS

I HAVE BEEN FOLLOWING NICK ZEDD'S WORK FOR A GOOD NUMBER OF YEARS - HIS PUNCHY, VERY INFORMED, HARD-HITTING FILM WRITING, HIS COLLABORATIONS WITH RICHARD KERN, AND LATER HIS OWN WORK, TOTALLY UNINHIBITED, TOTALLY DISRESPECTFUL OF ANY ESTABLISHED VALUES, BELIEFS, TABOOS, OR MORALITY. ESSENTIALLY HE HAS BEEN A CHALLENGE OF SORTS TO ME. IN ONE WAY, HE IS JUST LIKE ME: HE KNOWS THE CONTEMPORARY AVANT-GARDE FILM BETTER THAN ANYONE ELSE OF HIS GENERATION; HE HAS BEEN PRACTICING HIS OWN, VERY PERSONAL BRAND OF FILM CRITICISM, AS DID I, DURING MY TIME AT THE Village Voice. ON THE OTHER HAND, HE ENGAGES IN ALL THAT I, WITH MY PURITANICAL, STRAIGHT UPBRINGING HAVE ALWAYS CONSIDERED FORBIDDEN, PERHAPS EVEN EVIL, PERVERTED, UNGODLY. THE MUSTARD, THE HOT PEPPER, THE FORBIDDEN SPICES, THE OPIUM, DARK ALLEYS.

I HAVE ALWAYS FELT AND I STILL DO THAT NICK ZEDD HAS SWAPPED SPIRITUALITY FOR FLESH, LOVE FOR HATE AND ANGER. WHICH MAY OR MAY NOT BE THE CASE. IT MAY BE A DIFFERENCE OF GENERATIONS, OR CULTURES. IT'S AN ASPECT OF NICK ZEDD I AM STILL TRYING TO UNDERSTAND. WORKS OF ARTISTS (AND I CONSIDER NICK ZEDD AN ARTIST) ARCANE SECRET FORECASTS, SECRET WRITINGS.

IT WAS I THINK AMY TAUBIN WHO DESCRIBED NICK ZEDD'S WORK AS THE CINEMA OF TRANSGRESSION. WHEREAS I HAVE ALWAYS THOUGHT THAT A MORE CORRECT DESCRIPTION OF IT WOULD BE CINEMA OF GENITALIA - SINCE THE TRANSGRESSIONS OF THAT CINEMA SELDOM, OR EVER GO ANY FURTHER. YET AGAIN, I DON'T KNOW WHAT IT ALL MEANS. I KNOW IT'S TRUE, BUT I

DON'T KNOW WHAT IT ALL MEANS IN THIS VERY TRANSITIONAL, VERY INTENSE AND VERY CONFUSED PERIOD OF OUR ROTTEN AND ROTTING CIVILIZATION. I AM VERY SURE OF THE ULTIMATE VALIDITY OF LOVE AND SPIRIT AND THE SOUL. BUT I AM NOT SURE ABOUT THE FUNCTION OF THE GENITALIAN REVOLUTION, ETC. MY SUGGESTION, IF ANY, IS, WHEN IT COMES TO GAINING SOME INSIGHT OR PERSPECTIVE INTO IT ALL, THAT ANY ARTIST WORTH HIS OR HER SALT SHOULD AT LEAST ONCE IN THEIR LIVES VISIT ÁVILA, ASSISI AND BENARES, AND CONNECT TO THE TRADITIONS, MYSTERIES, GODS. AND I HOPE THAT NICK ZEDD WILL DO THAT ONE DAY; HE'S COMPLEX AND OBSESSED AND UNPREDICTABLE ENOUGH TO DO THAT, EVEN IF NO ONE ELSE DOES. I HAVE GREAT FAITH IN HIM. HE MAY SIMPLY GO UNDER IN A CHAOS OF MIXED-UP CONTEMPORARY SOCIETY FADS, OR HE WILL TRANSCEND THE GENITALIA AND HATE AND EMERGE ON THE OTHER SIDE. THERE IS A TREMENDOUS ENERGY NOT TO SAY AN UNBOUNDED, UNINHIBITED IMAGINATION AT WORK IN ALL HIS FILMS; READY TO GET FREE AND FLY. RIGHT NOW, HE SEEMS TO CONSIDER ALL HIS WORK AS SOME KIND OF CHALLENGE TO SOCIETY. WHICH I FIND LIMITED AND USELESS. SOCIETY SHOULD BE LEFT ALONE TO DIE ITS SAD DEATH, WHY WASTE TIME ON IT!

I DISCERN A GREAT SADNESS IN ZEDD'S WORK. FRUSTRATION AND SADNESS. ALL THOSE PENISES, SHAKING BREASTS, ALL THOSE SAD, BEDRAGGLED PROTAGONISTS, THE DREGS OR THE GLORIES OF THAT WORLD WHICH POPULATE HIS FILMS, THEY ALL EXUDE SADNESS. THERE IS NO ECSTASY IN THOSE SHAKING BREASTS AND PENISES, NO JOY. NOTHING BUT FRUSTRATION, SADNESS. YES, I WOULD EVEN GO AS FAR AS TO SAY THAT THEY EXUDE A LONGING FOR LOVE, COMPASSION: LONGING FOR A LOST PARADISE. A PRETTY HOPELESS PASSION, I PRESUME, THE WORLD BEING AS IT IS... LAST NIGHT ON TV I SAW A KURDISH MOTHER HOLDING A DYING CHILD IN HER ARMS AND CRYING SO HEARTBREAKINGLY THAT I WAS AMAZED THAT THE WORLD WASN'T SPLIT ASUNDER BY HER PAIN. BUT IT WASN'T. SO I DON'T KNOW WHERE THE REAL BOUNDARIES OF PAIN ARE. THERE SEEM TO BE NO LIMITS TO IT. SO - GOOD WIND, NICK - MAY THE GODS OF OLYMPUS LEAD YOUR SHIP TO THE SHORES OF DESTINY!

JONAS MEKAS WROTE THIS TEXT AROUND 1995 ON THE OCCASION OF A SCREENING OF NICK ZEDD'S FILMS AT THE ANTHOLOGY FILM ARCHIVES. MEKAS, BORN 1922 IN LITHUANIA, IS A NEW YORK-BASED FILM-MAKER, WRITER AND CURATOR.

KAREN FINLEY

*1956 in Chicago/IL/USA

Karen Finley ist Künstlerin, Musikerin und Schriftstellerin. Nach ihrem Masterstudium am San Francisco Art Institute 1982 zog sie 1984 nach New York, wo sie schnell Teil der dortigen Kunstszene wurde und mit Künstlern wie David Wojnarowicz und Musikerinnen wie Sinéad O'Connor (Jump in the River, 1990) zusammenarbeitete. In dieser Zeit entstanden mehrere Performances und Plattenaufnahmen, so TALES OF TABOO (1985). Ihre Performances zu Genderfragen und Themen wie sexueller Unterdrückung und Diskriminierung wurden im amerikanischen Kongress debattiert, nachdem der republikanische Senator Jesse Helms Finley der Gefährdung der öffentlichen Ordnung bezichtigt hatte. Finley spielte in mehreren Independentfilmen mit und verkörperte die Ärztin von Tom Hanks im Film PHILADELPHIA (1993). Sie ist Autorin und Herausgeberin von acht Büchern, zuletzt erschien ein Werküberblick der letzten zehn Jahre: THE REALITY SHOWS (2011). 2009-11 arbeitete die Künstlerin an einem Denkmal im KZ Gusen in Österreich. OPEN HEART, so der Titel der Installation, erinnert an 420 jüdische Kinder, die kurz vor Ende des Zweiten Weltkriegs durch eine tödliche Injektion ins Herz ermordet wurden. Finleys Werke werden international in zahlreichen Sammlungen und Museen gezeigt, darunter im Centre Pompidou in Paris und im MOCA, Los Angeles. Karen Finley ist Professorin an der Tisch School of the Arts, die zur New York University gehört.

KAREN FINLEY IS AN ARTIST, PERFORMING ARTIST, MUSICIAN AND WRITER. AFTER COMPLETING HER MASTER'S DEGREE AT THE SAN FRANCISCO ART INSTITUTE IN 1982, FINLEY MOVED TO NEW YORK IN 1984, WHERE SHE QUICKLY BECAME PART OF THE CITY'S ART SCENE. SHE CREATED PERFORMANCES AS WELL AS DANCE MUSIC RECORDINGS SUCH AS Tales of Taboo (1985), AND COLLABORATED WITH ARTISTS SUCH AS DAVID WOJNAROWICZ OR MUSICIANS LIKE SINÉAD O'CONNOR (JUMP IN THE RIVER, 1990). HER PERFORMANCES ON SUBJECTS SUCH AS GENDER, VICTIMIZATION, OR SEXUAL OPPRESSION, WERE DEBATED IN CONGRESS AFTER REPUBLICAN SENATOR JESSE HELMS ACCUSED FINLEY OF BEING A THREAT TO PUBLIC ORDER. FINLEY HAS APPEARED IN MANY INDEPENDENT FILMS AND PLAYED TOM HANKS' DOCTOR IN THE MOVIE Philadelphia (1993). SHE HAS AUTHORED OR EDITED EIGHT BOOKS AND MOST RECENTLY PUBLISHED The Reality Shows (2011), A SURVEY OF HER WORK DURING THE PREVIOUS DECADE. CURRENTLY, SHE HAS INSTALLED A PUBLIC MEMORIAL AT GUSEN CONCENTRATION CAMP IN AUSTRIA ENTITLED Open Heart IN MEMORY OF 420 JEWISH CHILDREN KILLED BY LETHAL INJECTION TO THE HEART AT KZ GUSEN IN 1945. HER WORKS ARE FEATURED IN NUMEROUS INTERNATIONAL COLLECTIONS AND MUSEUMS, INCLUDING THE CENTRE POMPIDOU IN PARIS AND THE MOCA, LOS ANGELES. KAREN FINLEY IS A PROFESSOR AT THE TISCH SCHOOL OF THE ARTS AT NEW YORK UNIVERSITY.

TESSA HUGHES-FREELAND

*1957 in Amersham, Buckinghamshire/GB

Tessa Hughes-Freeland ist Filmemacherin, Kuratorin und Autorin. Ihre Filme, von denen einige zu den wichtigsten Werken des Cinema of Transgression gehören, wurden weltweit auf Festivals sowie in Museen und Galerien gezeigt, unter anderem im MoMA, im Whitney Museum und im New Museum in New York sowie im MOCA, Los Angeles. Sie arbeitete mit Musikern wie John Zorn und J.G. Thirlwell zusammen und veröffentlichte zahlreiche Artikel in Büchern und Zeitschriften wie PAPER MAGAZINE, FILMMAKER MAGAZINE, GQ und FILM THREAT. 1984 gründete sie mit Ela Troyano das New York Film Festival Downtown und war drei Jahre lang Vorsitzende des Vorstands der Film-Makers' Cooperative. Tessa Hughes-Freeland lebt und arbeitet in New York.

TESSA HUGHES-FREELAND IS A FILMMAKER, CURATOR AND WRITER. SOME OF HER FILMS ARE AMONG THE MOST SIGNIFICANT WORKS OF THE CINEMA OF TRANSGRESSION AND HAVE BEEN SCREENED INTERNATIONALLY AT FESTIVALS AS WELL AS IN SUCH MUSEUMS AND GALLERIES AS THE MoMA, WHITNEY MUSEUM AND NEW MUSEUM IN NEW YORK AND THE MOCA IN LOS ANGELES. SHE HAS COLLABORATED WITH MUSICIANS INCLUDING JOHN ZORN AND J.G. THIRLWELL, HAS BEEN A JUROR FOR VARIOUS FILM FESTIVALS AND HAS PUBLISHED NUMEROUS ARTICLES IN BOOKS AND MAGAZINES SUCH AS Paper Magazine, Filmmaker Magazine, gq AND Film Threat. IN 1984 SHE CO-FOUNDED THE NEW YORK FILM FESTIVAL DOWNTOWN WITH ELA TROYANO AND WAS PRESIDENT OF THE BOARD OF DIRECTORS FOR THE FILM-MAKERS' COOPERATIVE FOR THREE YEARS. TESSA HUGHES-FREELAND LIVES AND WORKS IN NEW YORK.

RICHARD KERN

*1954 Roanoke Rapids/NC/USA

Richard Kern ist ein New Yorker Autor, Filmemacher und Fotograf. Unter dem Titel THE HEROIN ADDICT (später THE VALIUM ADDICT) gab Kern Anfang der 1980er Jahre eine Serie von handkopierten Underground-„Zines“ zur Kunst, Poesie und Fotografie des East Village heraus, bevor er als einer der Hauptakteure des Cinema of Transgression bekannt wurde. 1983 begann er, neben eigenen Filmen auch Musikvideos zu drehen, unter anderem für Sonic Youth, King Missile und Marilyn Manson. In den letzten Jahren hatte Kern darüber hinaus großen Erfolg mit Fotografien junger Aktmodelle und Porträts berühmter Künstler, Schauspieler und Rockstars. Kern fotografiert regelmäßig für Zeitschriften wie VICE MAGAZINE, PURPLE, GQ und PLAYBOY.

RICHARD KERN IS A FILMMAKER, WRITER AND PHOTOGRAPHER BASED IN NEW YORK. IN THE EARLY 1980S KERN PRODUCED A SERIES OF HAND-COPIED UNDERGROUND MAGAZINES ON ART, POETRY AND PHOTOGRAPHY FROM NEW YORK CITY'S EAST VILLAGE ENTITLED The Heroin Addict (LATER The Valium

Addict), BEFORE GAINING RENOWN AS ONE OF THE PROTAGONISTS OF THE CINEMA OF TRANSGRESSION. IN 1983 HE STARTED DIRECTING FILMS AND MUSIC VIDEOS, FOR EXAMPLE FOR SONIC YOUTH, KING MISSILE AND MARILYN MANSON. IN RECENT YEARS KERN HAS ALSO ENJOYED GREAT SUCCESS WITH HIS PHOTOGRAPHS OF YOUNG NUDE MODELS AND PORTRAITS OF FAMOUS ARTISTS, ACTORS AND ROCK STARS. KERN REGULARLY PHOTOGRAPHS FOR SUCH MAGAZINES AS Vice Magazine, Purple, gq AND Playboy.

LUNG LEG

*1963 in Minneapolis/MN/USA

Die Schauspielerin Lung Leg wurde Mitte der 1980er Jahre von Richard Kern entdeckt und spielte in einigen seiner Filme und Musikvideos mit. Bekannt wurde sie als Covergirl für das Sonic Youth-Album EVOL.

ACTRESS LUNG LEG WAS DISCOVERED BY RICHARD KERN IN THE MID-1980S AND APPEARED AS AN ACTRESS IN SEVERAL OF HIS FILMS AND MUSIC VIDEOS. SHE GAINED FAME FOR APPEARING ON THE COVER OF THE SONIC YOUTH ALBUM Evol.

LYDIA LUNCH

*1959 in Rochester/NY/USA

Lydia Lunch ist Rockmusikerin, Schriftstellerin, Filmemacherin und Schauspielerin. Im Alter von 13 Jahren zog sie nach New York und gründete ihre erste Band Teenage Jesus and the Jerks mit James Chance. Ende der 1970er Jahre begann sie, in Filmen von Vivienne Dick, Beth und Scott B. mitzuspielen und eigene Drehbücher zu schreiben sowie selbst Filme zu drehen, einige davon in Zusammenarbeit mit Richard Kern und Nick Zedd. Als Musikerin arbeitete Lunch mit Marc Almond, Nick Cave und J.G. Thirlwell (unter anderem als The Immaculate Consumptive), Kim Gordon und Thurston Moore (Sonic Youth), Steven Severin, Robert Quine, Sadie Mae, Michael Gira und Omar Rodriguez-López sowie Oxbow, Einstürzende Neubauten und Die Haut zusammen. 2004 erschien ihr Album SMOKE IN THE SHADOWS. Mit James Johnston und Terry Edwards gründete sie 2009 die Band Sexy Noise. Lydia Lunch lebt und arbeitet in Barcelona, Spanien.

LYDIA LUNCH IS A ROCK MUSICIAN, WRITER, DIRECTOR, AND ACTRESS. SHE MOVED TO NEW YORK CITY AT THE AGE OF 13 AND FOUNDED HER FIRST BAND, TEENAGE JESUS AND THE JERKS, WITH JAMES CHANCE. FROM THE LATE 1970S SHE APPEARED IN A NUMBER OF FILMS BY VIVIENNE DICK, BETH B. AND SCOTT B. AND ALSO STARTED WRITING AND DIRECTING HER OWN FILMS, SOMETIMES IN COLLABORATION WITH RICHARD KERN AND NICK ZEDD. LUNCH'S CAREER AS A MUSICIAN SAW COLLABORATIONS WITH MARC ALMOND, NICK CAVE AND J.G. THIRLWELL (AS THE IMMACULATE CONSUMPTIVE, AMONG OTHERS), KIM GORDON AND

THURSTON MOORE (SONIC YOUTH), STEVEN SEVERIN, ROBERT QUINE, SADIE MAE, MICHAEL GIRA AND OMAR RODRIGUEZ-LÓPEZ PLUS OXBOW, EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN AND DIE HAUT. SHE RELEASED HER ALBUM Smoke in the Shadows IN 2004 AND FORMED THE BAND SEXY NOISE IN 2009 WITH JAMES JOHNSTON AND TERRY EDWARDS. LYDIA LUNCH LIVES AND WORKS IN BARCELONA, SPAIN.

KEMBRA PFAHLER OR MISTRESS KEMBRA

*1961 in Hermosa Beach/CA/USA

Kembra Pfahler ist Performancekünstlerin, Rockmusikerin und Schauspielerin. Bereits als Kind fasziniert von Horrorfilmen, spielte sie nach ihrer Übersiedlung ins New Yorker East Village in den 1980er Jahren in Horror- und Softpornofilmen mit. Dort lernte sie ihren späteren Ehemann kennen, den als Drag Queen namhaft gewordenen japanischen Rockabilly-Gitarristen Samoa Moriki. Mit ihm drehte sie Super-8-Horrorfilme, bevor beide 1990 die Punkrockband The Voluptuous Horror of Karen Black gründeten. 2008 nahm Kembra Pfahler mit ihrer Band an der Whitney Biennale in New York teil. Sie lebt und arbeitet in New York.

KEMBRA PFAHLER IS A PERFORMANCE ARTIST, ROCK MUSICIAN AND ACTRESS. FASCINATED BY HORROR MOVIES AS A CHILD, SHE MOVED TO NEW YORK'S EAST VILLAGE IN THE 1980S AND STARTED ACTING IN HORROR AND SOFTCORE PORN FILMS. IT WAS THERE THAT SHE MET HER LATER HUSBAND SAMOA MORIKI, A JAPANESE ROCKABILLY GUITARIST WHO HAD MADE A NAME FOR HIMSELF AS A DRAG QUEEN. THE COUPLE MADE SUPER-8 HORROR FILMS TOGETHER BEFORE FORMING THEIR PUNK ROCK BAND, THE VOLUPTUOUS HORROR OF KAREN BLACK, IN 1990. IN 2008 KEMBRA PFAHLER AND HER BAND TOOK PART IN THE WHITNEY BIENNIAL IN NEW YORK. SHE LIVES AND WORKS IN NEW YORK.

CASANDRA STARK

*1964 in New Haven/CT/USA

Casandra Stark gehört zu den Ikonen des Cinema of Transgression. Sie ist Autorin und Künstlerin, Filmemacherin und Schauspielerin. In den 1980er Jahren begann sie Filme zu drehen und war Sängerin der Band Menace Dement. Sie arbeitete viele Jahre mit geistig Behinderten und chronisch psychisch Kranken in der Lower East Side. Heute lehrt Casandra Stark an einer High School in New York.

CASANDRA STARK IS AN ICON OF THE CINEMA OF TRANSGRESSION. SHE IS A WRITER AND ARTIST AS WELL AS A FILMMAKER AND ACTRESS. SHE BEGAN MAKING FILMS IN THE 1980S AND WAS THE VOCALIST IN THE BAND MENACE DEMENT. SHE WORKED WITH PEOPLE WITH MENTAL DISABILITIES AND CHRONIC MENTAL ILLNESS FOR MANY YEARS ON THE LOWER EAST SIDE. TODAY CASANDRA STARK IS A HIGH SCHOOL TEACHER IN NEW YORK.

TOMMY TURNER

*1959 in New York City/NY/USA

Der Ur-New Yorker Tommy Turner begann in den späten 1970er Jahren die Stadt fotografisch zu dokumentieren. Seine Beiträge erschienen in Zeitschriften wie THE VALIUM ADDICT von Richard Kern und dem von ihm selbst herausgegebenen Magazin REDRUM. In den 1980er Jahren spielte Turner in Filmen von Richard Kern und David Wojnarowicz mit und begann, eigene Filme zu drehen. Darüber hinaus entstanden Skulpturen und Texte. Seine Arbeiten wurden unter anderem im Whitney Museum und im MoMA in New York ausgestellt, wo Tommy Turner lebt und arbeitet.

A NATIVE OF NEW YORK CITY, TOMMY TURNER BEGAN PHOTOGRAPHICALLY DOCUMENTING THE CITY IN THE LATE 1970S. HIS PHOTOS WERE PUBLISHED IN MAGAZINES SUCH AS RICHARD KERN'S The Valium Addict AND Redrum, HIS OWN MAGAZINE. IN THE 1980S TURNER WENT ON TO ACT IN FILMS BY RICHARD KERN AND DAVID WOJNAROWICZ AND STARTED MAKING HIS OWN FILMS. HE ALSO PRODUCED SCULPTURES AND WROTE ESSAYS. HIS WORK HAS BEEN EXHIBITED AT INSTITUTIONS INCLUDING THE WHITNEY MUSEUM AND MoMA IN NEW YORK, WHERE TOMMY TURNER LIVES AND WORKS.

DAVID WOJNAROWICZ

*1954 in Red Bank/NJ/USA

David Wojnarowicz war Maler und Fotograf, Performancekünstler und Filmemacher, Autor und politischer Aktivist. Er wurde bekannt als Chronist des von Aids gezeichneten New Yorks. Von 1970 bis 1973, nachdem er die High School of Music and Art in Manhattan abgebrochen hatte, lebte Wojnarowicz einige Zeit auf der Straße. In den 1970er und 1980er Jahren drehte er Super-8-Filme, arbeitete an einer Serie von Fotografien über Arthur Rimbaud und war Mitglied in der Band Three Teens Kill Four. 1985 nahm er an der sogenannten „Graffiti Show“ der Whitney Biennale teil. Seine Arbeiten wurden in Museen und Galerien auf der ganzen Welt gezeigt, unter anderem in der Tate Modern London, dem Museum Ludwig Köln, der Reina Sofia in Madrid sowie im MoMA PS1, im Whitney Museum und im New Museum in New York. Bedeutende Künstler jener Jahre wie Nan Goldin, Peter Hujar, Luis Frangella, Karen Finley, Kiki Smith, John Fekner, Richard Kern, James Romberger, Ben Neill und Phil Zwickler arbeiteten mit David Wojnarowicz zusammen. Wojnarowicz starb am 22. Juli 1992 an den Folgen von Aids.

DAVID WOJNAROWICZ WAS A PAINTER AND PHOTOGRAPHER, PERFORMANCE ARTIST AND FILMMAKER, WRITER AND POLITICAL ACTIVIST WHO BECAME KNOWN FOR CHRONICLING A NEW YORK RAVAGED BY AIDS. FROM 1970 UNTIL 1973, AFTER DROPPING OUT OF THE HIGH SCHOOL OF MUSIC AND

ART IN MANHATTAN, HE LIVED ON THE STREETS OF NEW YORK CITY. DURING THE 1970S AND 1980S HE MADE SUPER-8 FILMS, WORKED ON A SERIES OF PHOTOGRAPHS ON ARTHUR RIMBAUD AND WAS A MEMBER OF THE BAND THREE TEENS KILL FOUR. IN 1985 HE TOOK PART IN THE WHITNEY BIENNIAL'S SO-CALLED "GRAFFITI SHOW". HIS WORKS WERE SHOWN IN MUSEUMS AND GALLERIES WORLDWIDE, AMONG THEM THE TATE MODERN LONDON, MUSEUM LUDWIG IN COLOGNE, REINA SOFIA IN MADRID AND THE MoMA PS1, WHITNEY MUSEUM AND NEW MUSEUM IN NEW YORK. WOJNAROWICZ COLLABORATED WITH MANY OTHER RENOWNED ARTISTS OF THE TIME, INCLUDING NAN GOLDIN, PETER HUJAR, LUIS FRANGELLA, KAREN FINLEY, KIKI SMITH, JOHN FEKNER, RICHARD KERN, JAMES ROMBERGER, BEN NEILL AND PHIL ZWICKLER. HE DIED OF AIDS-RELATED COMPLICATIONS ON JULY 22, 1992.

NICK ZEDD

*1958 in Baltimore/MD/USA

Nick Zedd ist Autor, Filmemacher, Schauspieler und Namensgeber des Cinema of Transgression (1985). Zedd kam in den späten 1970er Jahren nach New York und begann Super-8-Filme über sein soziales Umfeld in Downtown Manhattan zu drehen. Von 1984 bis 1990 publizierte er unter verschiedenen Pseudonymen das UNDERGROUND FILM BULLETIN, in dem auch das von ihm verfasste Manifest des Cinema of Transgression erschien. Zedd ist Autor und Regisseur der Fernsehserie ELECTRA ELF (2004-08) und war Kameramann für die Serie CHOP CHOP (2007). Nach der Retrospektive seiner Filme, Videos, Grafiken und Illustrationen in der Microscope Gallery in Bushwick, Brooklyn, Anfang 2011 siedelte Nick Zedd im März nach Delegacion Cuauhtemoc, Mexiko, über.

NICK ZEDD IS A WRITER, FILMMAKER AND ACTOR WHO COINED THE TERM "CINEMA OF TRANSGRESSION" IN 1985. IN THE LATE 1970S ZEDD MOVED TO NEW YORK AND BEGAN MAKING SUPER-8 FILMS ABOUT HIS SOCIAL ENVIRONMENT IN DOWNTOWN MANHATTAN. USING MULTIPLE PSEUDONYMS, HE PUBLISHED The Underground Film Bulletin FROM 1984 TO 1990, IN WHICH HE ALSO PUBLISHED HIS CINEMA OF TRANSGRESSION MANIFESTO. ZEDD WRITES AND DIRECTS THE TELEVISION SERIES Electra Elf (2004-08) AND WAS A CAMERAMAN FOR THE SERIES Chop Chop (2007). FOLLOWING THE RETROSPECTIVE OF HIS FILMS, VIDEOS, DRAWINGS AND ILLUSTRATIONS AT THE MICROSCOPE GALLERY IN BUSHWICK, BROOKLYN IN EARLY 2011, IN MARCH NICK ZEDD RELOCATED TO DELEGACION CUAUHEMOC, MEXICO.

AUSWAHLBIBLIOGRAFIE | SELECTED BIBLIOGRAPHY

- Giancarlo Ambrosino/Sylvère Lotringer (Hg. | eds.), DAVID WOJNAROWICZ. A DEFINITIVE HISTORY OF FIVE OR SIX YEARS ON THE LOWER EAST SIDE (New York/Cambridge, 2006)
- Chris Barber/Jack Sargeant, NO FOCUS. PUNK ON FILM (London, 2006)
- Paul Bartlett/Urania Mylonas/Clayton Patterson (Hg. | ed.), CAPTURED. A FILM / VIDEO HISTORY OF THE LOWER EAST SIDE (New York, 2005)
- Zack Carlson/Bryan Connolly, DESTROY ALL MOVIES!!! THE COMPLETE GUIDE TO PUNKS ON FILM (Seattle, 2010)
- John Cline/Robert G. Weiner, FROM THE ARTHOUSE TO THE GRINDHOUSE. HIGHBROW AND LOWBROW TRANSGRESSION IN CINEMA'S FIRST CENTURY (Lanham, 2010)
- THE CULTURE OF VIOLENCE, hg. von | ed. by James Cain, Henry Jenkins, Donna Harkavy, Helaine Posner, Ausst.-Kat. | exhib. cat. University of Massachusetts (Amherst, 2002)
- EAST VILLAGE USA, hg. von | ed. by Dan Cameron, Ausst.-Kat. | exhib. cat. New Museum (New York, 2004)
- FEVER. THE ART OF DAVID WOJNAROWICZ, hg. von | ed. by Dan Cameron, Amy Scholder, David Wojnarowicz, Ausst.-Kat. | exhib. cat. New Museum (New York, 1998)
- Karen Finley, A DIFFERENT KIND OF INTIMACY. THE COLLECTED WRITINGS OF KAREN FINLEY, mit Fotografien von | with photographs by Annie Leibovitz (New York, 2000)
- Karen Finley, THE REALITY SHOWS (New York, 2011)
- Maren Hancunt, LADY LAZARUS. CONFRONTING LYDIA LUNCH (Blaenau Ffestiniog/Wales, 1999)
- David E. James, TO FREE THE CINEMA. JONAS MEKAS AND THE NEW YORK UNDERGROUND (Princeton, 1992)
- Mark Jancovich/Antonio Lázaro Rebol/Julian Stringer/Andy Willis (Hg. | eds.), DEFINING CULT MOVIES. THE CULTURAL POLITICS OF OPPOSITIONAL TASTE (Manchester/New York, 2003)
- Anthony Julius, TRANSGRESSIONS. THE OFFENCES OF ART (Chicago, 2002)
- Bill Landis/Michelle Clifford, SLEAZOID EXPRESS. A MIND-TWISTING TOUR THROUGH THE GRINDHOUSE CINEMA OF TIMES SQUARE (New York, 2002)
- Lydia Lunch, PARADOXIA. A PREDATOR'S DIARY (New York, 1997/2007) (dt. PARADOXIE. TAGEBUCH EINES RAUBTIERS [Bremen, 2000])
- Lydia Lunch, INCRIMINATING EVIDENCE. THE COLLECTED WRITINGS (San Francisco/CA, 1992) (dt. BELASTENDE INDIZIEN. MONOLOGE, TIRADEN, STÜCKE [Bremen, 2000])
- Marc Masters/Weasel Walter, NO WAVE (London, 2007)
- Marvin J. Taylor (Hg./ed.), THE DOWNTOWN BOOK. THE NEW YORK ART SCENE, 1974-1984 (Princeton, 2006)
- Christopher Mele, SELLING THE LOWER EAST SIDE. CULTURE, REAL ESTATE, AND RESISTANCE IN NEW YORK CITY (Minneapolis 2000)
- Xavier Mendik/Steven Jay Schneider, UNDERGROUND U.S.A..

FILMMAKING BEYOND THE HOLLYWOOD CANON (London, 2002)
 MIXED USE, MANHATTAN. PHOTOGRAPHY AND RELATED PRACTICES, 1970S
 TO THE PRESENT, hg. von | ed. by Lynne Cooke, Douglas Crimp,
 Kristin Poor, Ausst.-Kat. | exhib. cat. Museo Nacional Centro
 de Arte, Reina Sofia (Madrid/Cambridge, 2010)
 Thurston Moore/Byron Coley, NO WAVE - POST-PUNK. UNDERGROUND.
 NEW YORK. 1976-1980 (New York, 2008)
 NEW YORK, NEW YORK. FIFTY YEARS OF ART, ARCHITECTURE, CINEMA,
 PERFORMANCE, PHOTOGRAPHY, AND VIDEO, hg. von | ed. by Germano
 Celant, Lisa Dennison, Ausst.-Kat. | exhib. cat. Grimaldi
 Forum (Mailand | Milan/Monaco, 2006)
 George Petros, ART THAT KILLS. A PANORAMIC PORTRAIT OF
 AESTHETIC TERRORISM 1984-2001 (London, 2011)
 Duncan Reekie, SUBVERSION. THE DEFINITIVE HISTORY OF
 UNDERGROUND CINEMA (London/New York, 2007)
 Jack Sargeant, DEATHTRIPPING. THE EXTREME UNDERGROUND (New
 York, 2007) (zuerst publiziert als | first published as
 DEATHTRIPPING: THE CINEMA OF TRANSGRESSION [London, 1995])
 Jack Sargeant, NAKED LENS. BEAT CINEMA (London, 1997/Berkeley,
 2009)
 Amy Scholder (Hg. | ed.), IN THE SHADOW OF THE AMERICAN DREAM:
 THE DIARIES OF DAVID WOJNAROWICZ (New York, 2000)
 P. Adams Sitney, VISIONARY FILM: THE AMERICAN AVANT-GARDE,
 1943-2000 (Oxford, 2002)
 DAVID WOJNAROWICZ: TONGUES OF FLAME, hg. von | ed. by Barry
 Blinderman, Ausst.-Kat. | exhib. cat. University Galleries of
 Illinois State University (Normal, 1990)
 David Wojnarowicz, CLOSE TO THE KNIVES. A MEMOIR OF
 DISINTEGRATION (New York, 1991)
 Nick Zedd, BLEED PART ONE (Madras/New York, 1992)
 Nick Zedd, TOTEM OF THE DEPRAVED (Los Angeles, 1996)

FILMDOKUMENTATIONEN | FILM DOCUMENTARIES

Nicholas Abrahams, NO AGE, NEW YORK, GB, 1993, 50 min
 Angélique Bosio, LLIK YOUR IDOLS, Frankreich | France, 2007,
 70 min
 Céline Danhier, BLANK CITY, USA, 2010, 94 min

Diese Publikation erscheint anlässlich der
Ausstellung | This book is published on
the occasion of the exhibition

YOU KILLED ME FIRST

The Cinema of Transgression

KW Institute for Contemporary Art, Berlin
19. Februar - 9. April 2012 | February 19
- April 9, 2012

Kuratiert von | curated by
SUSANNE PFEFFER

KATALOG | CATALOGUE

Herausgeberin | editor
SUSANNE PFEFFER

Visuelles Konzept & Collagen | visual
concept & collages

LEONARD NEUMANN LSD (www.lsd-berlin.de)

Koordination und Lektorat | co-ordination
and copy-editing

UTA GRUNDMANN, LEONIE RADINE

Kurztexte | short texts

ANNE BREIMAIER, LEONIE RADINE,
NINA TABASSOMI

Kurzbiografien | short biographies

UTA GRUNDMANN

Übersetzungen | translations

JEREMY GAINES, PETRA GAINES

Englische Redaktion | english editing

JEREMY GAINES

Korrektur | proofreading

ANNE BREIMAIER, LEONIE RADINE

Screenshots

TOBIAS BRENSCHIEDT

Bildnachweis | photocredits

© DIE KÜNSTLER | THE ARTISTS

Trotz sorgfältiger Nachforschung konnten
die Rechteinhaber des Bildmaterials nicht
in allen Fällen ermittelt werden. Es wird
gegebenenfalls um Mitteilung gebeten. |
Despite intensive research we have not
been able to establish all the
rightsholders to the images. Please inform
us if your rights are concerned.

Druck | Print

SCHÖNE DRUCKSACHEN GMBH, BERLIN

AUSSTELLUNG | EXHIBITION

Kuratorin | curator

SUSANNE PFEFFER

Assistentin der Kuratorin | assistant to
the curator

LEONIE RADINE

Projektleitung | project manager

NINA TABASSOMI

Ausstellungsassistent | exhibition
assistant

ANNE BREIMAIER

Praktikanten | interns

ANNE BITTERWOLF, TOBIAS BRENSCHIEDT, MARIA
DANNECKER, CAROLIN GENNERMANN

Aufbauleitung | installation manager

RALF LÜCKE

Aufbauteam | installation team

Familie Kartenrecht & Friends

KW INSTITUTE FOR CONTEMPORARY ART

Direktorin | director

GABRIELE HORN

Chefkuratorin | chief curator

SUSANNE PFEFFER

Geschäftsführender Vorstand | executive
board of directors Kunst-Werke Berlin e.V.

1. Vorsitzender | chairman

EIKE BECKER

2. Vorsitzender | vice chairman

EBERHARD MAYNTZ

Schatzmeisterin | treasurer

KATE MERKLE

Erweiterter Vorstand | advisory board of
directors Kunst-Werke Berlin e.V.

Kuratorischer Berater | curatorial advisor

KLAUS BIESENBACH

Kuratorische Beraterin | curatorial
advisor

ALANNA HEISS

Künstlerische Beraterin | artistic advisor

KATHARINA SIEVERDING

Beraterin | advisor

ANTJE VOLLMER

Kuratorium | trustees Kunst-Werke
Berlin e.V.

MARINA ABRAMOVIĆ

LAWTON W. FITT

EGIDIO MARZONA

RIVKA SAKER

ROSA & GILBERTO SANDRETTO

JULIA STOSCHEK

ANGELIKA TASCHEN

DIANA WIDMAIER PICASSO

Unser besonderer Dank gilt | with special thanks to:

ANGÉLIQUE BOSIO, JOE COLEMAN, KAREN FINLEY, ANNETTE FRICK, WILHELM HEIN, TESSA HUGHES-FREELAND, NINA HOLLENSTEINER, VERONICA IBARRA, RICHARD KERN, LUNG LEG, SYLVÈRE LOTRINGER, LYDIA LUNCH, CARLO McCORMICK, JONAS MEKAS, KEMBRA PFAHLER, ERIK PIIL, TOM RAUFFENBART, JACK SARGEANT, CASANDRA STARK, TOMMY TURNER, GÖTZ VALIEN, DAVID WOJNAROWICZ, NICK ZEDD

Die Ausstellung wird gefördert durch den Hauptstadtkulturfonds, Berlin | The exhibition is funded by the Capital Cultural Fund, Berlin



Mit freundlicher Unterstützung von | with kind support by WWW.UV-ELEMENTS.DE

Das Programm der KW Institute for Contemporary Art wird durch die Unterstützung des Regierenden Bürgermeisters von Berlin - Senatskanzlei - Kulturelle Angelegenheiten ermöglicht. | The cultural programs of KW Institute for Contemporary Art are made possible thanks to the support of the Governing Mayor of Berlin - Senate Chancellery - Cultural Affairs.

ERSCHIENEN BEI | PUBLISHED BY

Koenig Books, London
Koenig Books Ltd.
At the Serpentine Gallery
Kensington Gardens
London W2 3XA
www.koenigbooks.co.uk

© 2012 die Künstler und Autoren | the artists and authors, KW Institute for Contemporary Art, Berlin und | and Koenig Books, London

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieser Publikation darf ohne vorherige Genehmigung der Herausgeberin produziert, in einem Retrieval-System gespeichert oder in irgendeiner Form mit irgendwelchen Mitteln, ob elektronisch, mechanisch, durch Fotokopieren, Aufzeichnen oder auf andere Weise, übertragen werden. |

All rights reserved. No part of this publication may be produced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the publisher.

Printed in Germany

VERTRIEB | DISTRIBUTION

Buchhandlung Walther König, Köln
Ehrenstraße 4

50672 Köln

Tel. +49 (0) 221 20 59 6 53

Fax +49 (0) 221 20 59 6 60

verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

SWITZERLAND

AVA Verlagsauslieferungen AG

Centralweg 16

CH-8910 Affoltern a.A.

Tel. +41 (44) 762 42 60

Fax +41 (44) 762 42 10

verlagsservice@ava.ch

UK & EIRE

Cornerhouse Publications

70 Oxford Street

GB-Manchester M1 5NH

Fon +44 (0) 161 200 15 03

Fax +44 (0) 161 200 15 04

publications@cornerhouse.org

OUTSIDE EUROPE

D.A.P. / Distributed Art Publishers, Inc.

155 6th Avenue, 2nd Floor

USA-New York, NY 10013

Fon +1 (0) 212 627 1999

Fax +1 (0) 212 627 9484

elshowitz@dapinc.com

ISBN 978-3-86335-157-1

KW

KW Institute for Contemporary Art

Auguststraße 69

D-10117 Berlin

Tel. +49 (0) 30 243 459 0

Fax +49 (0) 30 243 459 99

www.kw-berlin.de

